SUR UNE DÉFINITION DES SYSTÈMES MÉLODIQUES

Corneliu Dan Georgescu

« La musique étant l'expression du nombre idée, exprime les rapports qui existent entre l'ordre humain et l'ordre cosmique »[1]

1. La notion de système mélodique apparaît, en des acceptions différentes (parfois explicitement, d'autres fois de façon tout à fait fortuite) dans les études de tous ceux qui se sont occupés des problèmes fondamentaux de la musique populaire (H. von Helmholz, Fr. A. Gevaert, A. J. Ellis, J. F. Rowbotham, H. Riemann, Ch. S. Myers, F. Strangways, C. J. Sharp, C. Stumpf, C. Sachs, O. Abraham, E. M. von Hornbostel, J. Thiersot, T. Reinach, H. Besseler, W. Tappert, M. Emmanuel, R. Lach, R. Lachmann, G. W. Meyer, A. J. Moser, W. Dankert, B. Bartók, Z. Kodaly, W. Wiora, D. Bartha, B. Szabolcsi, A Daniélou, etc.) et en Roumanie, au premier chef, G. Breazul et C. Brăiloiu. En général, dans les contributions mentionnées, on n'explique pas la modalité de définir un système, combien il y a de systèmes, sur quelles bases se fait la démarcation ou quelles sont les relations entre eux, etc. Nous allons retenir le fait que la notion énoncée tend à englober en une structure unitaire la multitude d'aspects liés aux rapports de hauteur entre les sons. L'attention particulière qui leur est accordée par les ethnomusicologues se justifie du fait que, au moins jusqu'à un point, les problèmes fondamentaux de la musique populaire présentent de l'intérêt pour l'histoire entière de la musique ; c'est pour ce motif que, dans ce qui suit, nous nous référerons — en fonction du degré de profondeur de l'analyse — à des « univers musicaux » aussi différents que seraient ceux correspondant au folklore, à l'art savant, à l'art de l'antiquité grecque, chinoise, hindoue, du moyen âge européen ou de l'époque contemporaine.

2. « Systèmes, c'est-à-dire ⟨ ... ⟩ organismes sonores » affirme C. Brăiloiu [2], précisant avec une autre occasion « le mot "système" pourra surprendre ceux qui persistent à ne voir dans l'art populaire qu'arbitraire et hasard. Force nous est pourtant de le prononcer, chaque fois que l'investigation met à nu un ensemble cohérent de procédés artistiques dominés par de lois intelligibles. Encore qu'elles ne soient pas codifiés et que leurs gardiens n'en aient aucune science, ces lois ⟨ ... ⟩ étonnent souvent par leur rigueur»[3]. « Que l'on ait affaire à des échelles, des rythmes ou des structures, ces pierres à bâtir se révèlent, vues de près, déterminées par un principe intelligible, duquel découle un ensemble plus ou moins étendu de procédés, ou, si l'on préfère, un système. On reconnaît les systèmes au caractère "naturel" de leur principe et, dans l'usage qui en est fait, à l'exploitation méthodique de leurs ressources. La genèse, par une suite de quintes, explique suffisamment telles échelles ; un rapport arithmétique simple des durées, telle catégorie rythmique ⟨ ... ⟩ Si l'origine des systèmes est à rechercher en des données matérielles élémentaires, on ne sera pas surpris que même les plus rudimentaires soient restés vivants jusqu'à nous »[4].

3. La tradition de ces préoccupations se confond avec l'histoire même de la musique. Les théories musicales de l'antiquité (Inde, Chine, Proche Orient, Grèce) ont intégré la musique en une vision cosmique unitaire, qui établissait des relations entre sons, éléments naturels (le feu, l'eau, l'air, la terre), saisons, couleurs, états psychiques [5]. « Des nébuleuses spéculations de cosmologie musicale de l'ancienne culture de l'Orient, à côté des chiffres planétaires sacrés, 5, 7, qui sont à la base des explications relatives à la formation des gammes pentatoniques et heptatoniques, du monde de l'harmonie des sphères, se fait jour aussi le principe consonantique dans la fondation du système musical ainsi que dans la construction et l'accord des instruments musicaux »[6]. Les controverses dans le problème de la formation et de la systématisation des échelles musicales, domaine où la « musicologie comparée » a une contribution importante,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

relève des points de vue différents. « Alexandre John Ellis ⟨ . . . ⟩ est arrivé à la conclusion qu'il n'y a pas une seule gamme, "naturelle", basée sur les lois acoustiques, mais des gammes très variées, très artificielles, très capricieuses. Il les groupe en deux catégories ⟨ . . . ⟩ I. l'heptatonique (de sept degrés) ⟨ . . . ⟩ (parfois, deux ou plusieurs sons sont laissés de côté, d'autrefois on peut y ajouter d'un à trois sons) ⟨ . . . ⟩ II. la pentatonique (complétée plus tard par deux autres sons) »[7]. À l'instar de A. J. Ellis, C. Stumpf et E. M. von Hornbostel considèrent que la division en deux catégories (pentatonique et heptatonique) résout le problème de la systématisation de la musique populaire sous l'aspect mélodique. Mais il y a aussi d'autres opinions. Cecil Sharp[8] groupe les chansons populaires anglaises en trois catégories : I. pentatoniques, II. phases transitoires et hésitantes et III. heptatoniques, tandis que Fox Strangways arrive à la conclusion que « . . . à la base des chansons populaires du monde entier il y a trois formes d'échelles : pentatoniques, diatoniques et chromatiques », lesquelles ne seraient par ailleurs que « de très variées extensions de tétracordes »[9]. À propos des groupes de deux, trois ou quatre sons, G. Breazul affirme « . . . leur structure n'est pas arbitraire. Basées elles-aussi sur le principe de consonance ou sur celui de la tierce, les échelles oligocordes anhémitoniques sont constituées du même matériel sonore — limité, naturellement, au nombre des sons composants — tous comme les pentatoniques anhémitoniques, formant, conformément à ce nombre, des rapports de hauteur, des intervalles diatoniques, de même que les pentatoniques anhémitoniques. Dans la pratique musicale du peuple roumain, elles coexistent avec différentes autres formes de systèmes tonals, avec des échelles oligocordes hémitoniques, avec des gammes pentatoniques anhémitoniques et diatoniques, avec des hexatoniques et des heptatoniques, des harmonies antiques, des modes médiévaux, des formations néomodales (chromatiques orientales) et avec la tonalité majeure »[10]. Un autre essai similaire de synthèse considère que « dans notre chanson populaire vivent les suivants systèmes : prépentatonique, pentatonique, diatonique à caractère modal de différents types, diatonique à caractère tonal, enfin chromatique ou simplement à coloration chromatique et parfois enharmonique »[11].

4. La tendance à organiser l'ensemble du matériel connu en une structure complexe unitaire semble avoir été depuis toujours confrontée à des difficultés majeures, tant dans les théories de l'antiquité, du moyen âge, que dans l'ethnomusicologie contemporaine. Les préoccupations du moyen âge européen ont accentué ces contradictions ; les démarches théoriques (y compris tantôt des simplifications, tantôt des retours au passé, imposés plus d'une fois de façon forcée dans la musique de culte de Byzance ou de Rome) n'ont apporté aucune clarification, la confusion et les efforts pour mettre de l'ordre allant en parallèle pendant des siècles. En échange, il est vrai que « les théoriciens de la vieille Hellade — tout comme les Latins et les Byzantins, du reste, qui en bonne mesure ne font que répéter ce qui a été soutenu par les Grecs — ont toujours en vue dans leurs traités de musique les formes modales complètes, considérées dans le cadre d'un système cohérent, appelé par eux "le système parfait" »[12].

La réduction du riche univers modal — beaucoup plus riche en réalité, ainsi que nous verrons, qu'il n'en résulte des systématisations proposées — à un système tonal majeur unique (avec un aspect mineur) constitue un processus complexe, accompli dans la pratique musicale de l'Europe occidentale des XVIIe—XVIIIe siècles. Il a éliminé pour un temps de l'attention des chercheurs le problème des modes et d'autres échelles musicales qui ont continué leur existence anonyme dans le folklore (d'où ils ont même dû probablement provenir).

5. La structure mélodique semblait nécessaire et suffisante dans l'antiquité pour définir une conception sur la musique. « Die gesamte Musiktheorie der Griechen ist Melodienlehre ; darin unterscheidet sie sich prinzipiell von unserer heutigen Musiktheorie, die hauptsächlich Harmonielehre ist »[13]. En même temps que la redécouverte de la musique « exotique » des peuples d'Asie et d'Afrique, de nouvelles « difficultés » surgissent. « . . . On commet facilement l'erreur ⟨ . . . ⟩ de prendre les fondements de notre musique pour les fondements de toute musique »[14], puisque « l'ouïe de l'Européen a beaucoup de mal à s'accommoder de combinaisons

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sonores dont le principe lui échappe »[15]. Ou bien, « qui ne se rappelle les invectives frénétiques de Berlioz contre les Chinois et leurs airs "grotesques" ou les Hindous et leurs instruments " stupidement abominables" »[16]. On affirme que "l'exclusion" des demi-tons en Extrême-Orient n'est qu'une "anomalie singulière", qui prouve l' "absence de sensibilité affective de la race jaune"[17], tout ce qui était particulier à cette musique étant considéré comme « " défauts que condamnent les règles de l'art" ⟨ ... ⟩ "gaucheries" ⟨ ... ⟩ "rudes incorrections" ⟨ ... ⟩ "imperfections" ⟨ ... ⟩ " fautes des chanteurs qui font croire à des modes extravagants" »[18]. La modification de l'optique, imposée par l'harmonie fonctionnelle du système tonal occidental, ensuite la réaction naturelle à cette attitude se sont matérialisées par deux positions extrêmes, pareillement contestables (depuis le fait de taxer ces musiques d'« exotiques » — et, implicitement, leurs échelles musicales — d'« anomalies », jusqu'à la proclamation d'une rupture totale, irréductible, entre la musique folklorique et celle « savante » en général (« Le fossé entre l'art savant et le populaire »[19]).

Nous avons parcouru d'une manière extrêmement simplificatrice ce tracé sinueux justement pour souligner la permanence de l'intérêt manifesté à l'égard de la problématique des systèmes mélodiques, ainsi que la complexité réelle de ce sujet. Voici une dimension nouvelle, du tout négligeable, de cette complexité qui nous montre que, d'autre part, l'étude du détail spécifique n'est pas non plus suffisante par soi-même. « Pour étudier les intervalles il nous faut connaître les principes sur lesquels les systèmes musicaux sont construits et la nature des intervalles que les musiciens essaient de jouer. Les musiciens jouent souvent faux, mais nous apprenons à reconnaître un intervalle même quand on joue faux comme nous reconnaissons un mot prononcé avec un mauvais accent. Aussi, expliquer un système en mesurant les intervalles chantés ou joués pendant une séance musicale peut induire en erreur. Cette méthode, employée souvent pour l'étude de la musique dite éthnique, conduit à d'absurdes conclusions dès que le musicien chante ou joue même légèrement faux. On se rend compte aisément du danger de cette méthode si on l'applique à des chanteurs d'Opéra »[20].

6. C. Brăiloiu, doté d'une vocation spéciale de la synthèse, a offert la description scientifique de systèmes rythmiques propres au folklore roumain (mais applicables à une aire plus vaste); cette description représente une vision complète, en profondeur, à ce niveau, illustrant avec éclat sa conception du système en général. Ainsi, il définit « *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain* »[21], affirmant ensuite : « J'ai essayé de démontrer la réalité et de formuler les lois d'un de ces systèmes ; je tente, ci-dessous, d'en caractériser un deuxième ⟨le système aksak⟩ ⟨ ... ⟩ et de dresser un registre de ses ressources[22] ».

Ou : « Nous nommons "rythme enfantin" l'un des systèmes autonomes (c'est-à-dire obéissant à d'autres lois que celles de la rythmique classique ⟨qui délimite en sa conception " le système rythmique divisionnaire" *n.a.*⟩ qu'on a pu reconnaître et décrire »[23]. Tout cela représente « des ensembles définissables de procédés, des " systèmes " différents, par leur essence même, de celui que pratique l'Europe occidentale »[24]; comme annexes aux études sur les systèmes, « giusto syllabique » et « aksak », il présente aussi des tableaux complets des possibilités combinatoires ordonnées[25].

7. Dans l'une de ses études les plus profondes[26], C. Brăiloiu décrit par le détail aussi un système mélodique (pentatonique, « précédé » par un groupe de « systèmes prépentatoniques »). G. Breazul aussi fut intensément préoccupé par ce sujet[27], étant, du reste, le premier à avoir utilisé, dès 1939, la notion de « pré-pentatonique »[28]. La contribution de ces deux auteurs, qui fut continuée et raffinée par beaucoup de musicologues roumains au cours des dernières décennies, ainsi que la contribution de tous ceux qui se sont occupés de la systématisation des échelles pentatonique (depuis les philosophes ou les théoriciens de la Chine antique jusqu'aux chercheurs européens contemporains (Helmholz, Ellis, Stumpf, von Hornbostel, Riemann, Sachs, Strangways, Sharp, Szabolcsi, etc.) représente le premier point de repère dans notre exposé, à savoir, *la description d'un groupement ordonné d'échelles musicales ou du mode de génération d'un système.*

8. Il convient de remarquer que, aussi bien, C. Brăiloiu que G. Breazul s'appuient presque en exclusivité sur l'analyse d'exemples de musique vocale (on peut remarquer

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la même chose aussi dans d'autres études de différents auteurs mentionnés ou pas ici). Nous accentuons ce fait, apparemment dénué d'importance, car c'est justement la musique instrumentale et son rapport avec celle vocale qui soulèvent, de la façon la plus aiguë, peut-être, le problème de l'existence de modalités de génération de différents systèmes mélodiques. C'est le mérite du musicologue Ernö Lendvai[29] d'avoir mis en relief, à la suite d'une minutieuse analyse de la création de B. Bartók d'inspiration folklorique (de sources magyares, roumaines, slovaques, etc.), l'existence de deux système mélodiques distincts, se trouvant en rapport de complémentarité, notamment le système basé sur la suite des harmoniques naturelles (système « ouvert », caractérisé par des intervalles de quinte, tierce majeure, déduit de la pratique de la musique instrumentale, exprimant une structure « physique »), respectivement le système basé sur le principe de proportion « sectio auraea », principe général de proportion que l'on trouve dans différents domaines artistiques (système « clos », cyclique, caractérisé par des intervalles de quarte, tierce mineure, seconde majeure, déduit de la pratique de la musique vocale, exprimant une structure « humaine »). La théorie de Lendvai représente le second point de repère de notre exposé, *relevant, notamment, une opposition binaire essentielle au niveau des systèmes.* Les essais d'analyser un possible « transfert » entre ces deux systèmes, soulignant le rôle des instruments musicaux dans la genèse ou la stabilisation de formations mélodiques, peuvent s'avérer eux aussi utiles, en certains cas concrets [30].

9. Le troisième point de repère, et décisif, est représenté par la contribution du musicologue Alain Daniélou. Basé sur les théories classiques sur la musique — tout particulièrement sur celles chinoises, grecques, hindoues, complétées d'une vaste information sur le folklore contemporain extraeuropéen — il procède à une *division de l'intervalle d'octave selon certains principes mathématiques, de manière à retrouver les degrés constitutifs d'une structure mélodique avec un maximum de précision* [31]. À cette fin, il a fallu parfois reconsidérer certaines « unités de mesure » conventionnelles plus précises que le ton et le demi-ton, comme serait *le comma* (« la distance qui sépare la plupart des intervalles créés au moyen des premiers nombres premiers ⟨ ... ⟩ la seule division vraiment naturelle de l'octave ⟨ ... ⟩ est celle en cinquante-deux intervalles formant des groupes de quatre ou cinq commas » ... [32] « différence du ton majeur et du ton mineur » ou « la différence qui sépare douze quintes de sept octaves — comma pythagoricien ⟨ ... ⟩ celle qui sépare une tierce de deux tons majeurs — comma diesis » [33]), le *limma* (« si on insère deux tons dans la quarte, on obtient un nouvel intervalle, le limma — 256/243 ou $2^8 \times 3^5$ — qui est la différence entre deux tons (81/64) et une quarte (4/3). Si on insère le limma dans le ton, la différence est l'*apotome* (2187/2048 ou $3^7 \times 2^{11}$)[34] ⟨ ... ⟩ le limma se trouve-t-il entre le demi-ton mineur et le demi-ton majeur, à un comma ⟨ ... ⟩ de l'un et de l'autre [35]), le *cent* (« se définit comme la centième partie du demi-ton tempéré» $\left\langle \frac{\sqrt[12]{2}}{100} = 1 \text{ cent} \right\rangle$ [36], *le savart* (« le savart est une unité de mesure des intervalles basée sur le logarithme de 2 »)[37]. Bien que sa démarche paraisse purement analytique, en quelque sorte spéculative, ce point de vue ouvre des perspectives insoupçonnées pour comprendre la diversité apparemment infinie de la mélodique folklorique. Daniélou se montre préoccupé exclusivement de la pureté absolue des intervalles, des conceptions de l'Extrême Orient et de la critique du système tempéré européen, s'arrêtant en ce point avec l'analyse des systèmes mélodiques.

10. Alain Daniélou argumente longuement sa démarche, surprenant peut-être à cette occasion, les mobiles les plus intimes de l'art des sons. Voici quelques-uns des arguments, appartenant à lui ou à d'autres, dans le même sens : « " La musique est un exercice d'arithmétique secrète, et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres". Ainsi s'exprimait Leibnitz dans une lettre à Goldbach datée du 17 avril 1712 » [38]. « Toute musique est basée sur des rapports sonores, dont l'étude nous entraîne vers un monde étrange, celui du symbolisme numérique. Il est difficile d'expliquer l'effet produit par certaines formes musicales si l'on n'admet que les nombres correspondent réellement à des concepts, à des principes abstraits, et que leur application dans tous les domaines de la réalité physique, qui obéit à des lois absolues et inévitables,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

est la clé non seulement de la nature de la matière et de la forme, mais aussi de la substance des idées et des émotions ⟨ ... ⟩ Les relations numériques exprimant les rapports de sons musicaux ont des équivalents dans tous les autres aspects de l'existence. Ces proportions permettent de faire des comparaisons entre l'harmonie musicale et toutes les harmonies de couleurs ou de formes, les divisions du temps et les mouvements des planètes. Le phénomène que nous appelons « émotion esthétique », et le fait que les sons, les couleurs, les formes peuvent être employés pour suggérer des sensations, des émotions, des idées, montre bien que la structure de notre corps, de notre esprit, de notre « moi » subtil, est en rapport avec des fréquences, des proportions particulières, et que nous pouvons, avec l'aide de ces fréquences et de ces rapports, déterminer certaines lois du nombre qui semblent constituer la nature même de la personnalité humaine ⟨ ... ⟩ On arrive ainsi à conclure que les lois qui régissent le monde sonore ne lui sont pas particulières, mais correspondent aux rythmes de l'univers ⟨ ... ⟩ La musique était envisagée par certains peuples anciens comme une application de l'algèbre du monde cosmique dont la connaissance n'était donnée qu'aux initiés, mais qui influençait inconsciemment le peuple. C'est ce qui faisait de la musique un instrument puissant de l'éducation morale comme le disait Confucius bien avant Platon »[39]. « La musique des Arabes et celle des Hindous, purement mélodiques toutes deux, ont élaboré des théories complexes des échelles ou du rythme, basées sur des spéculations mathématiques très poussées »[40]. « Plutarque ⟨ ... ⟩ montrait que les Babyloniens considéraient qu'entre les saisons il y a des intervalles musicaux »[41]. « Les Hermétistes de l'Europe du moyen âge s'efforcèrent de retrouver les lois mathématiques qui règlent l'harmonie du monde ⟨ ... ⟩ Les musiciens hindous croient que chaque être vivant est « accordé » à un son particulièr »[42]. « Les quatre premiers nombres premiers nous donnent les dimensions lieu, espace, temps et perception dans lesquelles la musique se développe ⟨ ... ⟩ Dans le symbolisme musical le nombre 1 apparaît comme le nombre déterminant l'emplacement, le point de départ ⟨ ... ⟩ représenté par la tonique, 2 est le nombre de l'espace, caractérisé par l'octave qui détermine l'amplitude et la limite de la différenciation possible, 3 est le nombre du temps, la source de la différenciation caractérisée par la quinte et ses cycles infinis, et 5 est le nombre de la perception et de l'harmonie, caractérisé par les tierces mineure et majeure. Suivant le symbolisme hindou, 7 serait le nombre supra-sensible, le nombre des mondes invisibles, des dieux et des démons ; il est le nombre de la mort mais aussi de l'origine de la vie ⟨ ... ⟩ Quelques systèmes comme le système pythagoricien et le système chinois traditionnel n'emploient pas le nombre 5 comme élément de base dans la structure des intervalles et limitent l'édifice musical aux puissances de 2 et 3 ⟨ ... ⟩ D'autre part, dès que le facteur 5 apparaît, les intervalles semblent devenir sensibles ⟨ ... ⟩ L'échelle des proportions utilise ces intervalles en les ajoutant à ceux plus simples de l'échelle des quintes »[43].

11. *Nous conviendront à comprendre par système mélodique un groupement cohérent d'échelles musicales, existantes ou possibles, y compris certaines de leurs qualités (formules ou contours mélodiques spécifiques, ambitus, cadences, organisations fonctionnelles) autour d'un « mécanisme génératif » propre.* Les quatre systèmes mélodiques correspondant aux principes énoncés par Daniélou (matérialisés par « quatre méthodes principales par lesquelles nous pouvons diviser l'échelle des sons »[44]) seraient : a) le système « acoustique » (basé sur la suite des harmoniques naturelles, avec des intervalles définis par des multiples ; b) le système « pentatonique » (basé sur le cycle des quintes, avec des intervalles définis par des puissances) ; c) le système « modal » (avec des intervalles définis par des rapports proportionnels) et d) le système « tempéré » avec des intervalles définis par des radicaux). « Les différents systèmes musicaux s'opposent les uns aux autres et se complètent car, s'ils découlent tous des mêmes lois physiques du son, ils en exploitent des aspects différents »[45].

12. Quelques éclaircissements minimes : décisif dans la définition d'un système est, en cette vision, la modalité de génération des intervalles (et pas, ainsi qu'on a tendance à le considérer, l'échelle, qui ne représente rien d'autre qu'une construction artificielle auxiliaire, équivalente à

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'alphabet d'une langue); l'appellation de chaque système a une acception purement symbolique («acoustique », «pentatonique», «modal », «tempéré ») ; ce n'est pas le nombre des degrés qui est décisif mais leur qualité (chaque système comprend diverses formations mélodiques pouvant atteindre ou dépasser l'heptatonique). C. Brăiloiu a remarqué ce fait «On peut tenir pour certain que le dénombrement des degrés ne nous achemine, à lui seul, vers aucune notion scientifique. Cette comptabilité primaire peut, au contraire, dévoyer le raisonnement au point de lui faire prendre le contrepied exact de la vérité ⟨ ... ⟩ l'échelle n'est que la condition et le symbole ⟨ ... ⟩ Aussi bien le moment est-il venu de changer de vocabulaire, et de parler, désormais, non d'une "échelle" ou "gamme" mais d'un "système" [46] ».

13. *Le système « acoustique »* comprend la suite des harmoniques naturelles d'un «son fondamental ». « Les fréquences relatives des sons harmoniques ⟨ ... ⟩ sont les multiples de son fondamental. Les harmoniques forment ainsi un accord qui est le premier élément guidant tous les rapports musicaux. Les intervalles harmoniques sont, dans un certain sens, les plus naturels. Certains instruments à vent, les cors et trompettes en particulier, ne peuvent même donner que les harmoniques de leur note de base » [47]. Les seize premières harmoniques (dont huit sont des sons distincts et les autres leurs octaves supérieurs), arrangés à l'intérieur d'une octave, nous donnent la gamme suivante (les chiffres représentent le rapport de fréquence par rapport au son fondamental).

ut	ré	mi	fa$^{1/4}$	sol	la--	sib	si	ut
8/8	9/8	10/8	11/8	12/8	13/8	14/8	15/8	16/8
1		5/4		3/2		7/4		2/1 [48]

« Les harmoniques les plus proches du son fondamental sont les seuls que l'oreille humaine perçoive aisément, en tant qu'intervalles ; les harmoniques supérieurs forment un ensemble de sons confus qui ne sont perçus que comme une couleur qu'ils donnent au son ⟨ ... ⟩ Les intervalles de l'échelle des harmoniques nous apparaissent donc tous comme différents, devenant de plus en plus petits à mesure que la fréquence augmente (que le son est plus élevé) » [49]. Ce système comprend en pratique différentes formations mélodiques (depuis des segments de la suite des harmoniques jusqu'à l'échelle équivalente au mode « lydien-mixolydien », la plus complexe) ; même s'il est moins représenté au point de vue de la quantité, son influence sur les autres systèmes est considérable.

14. *Le système « pentatonique »* comprend des intervalles engendrés par les puissances des nombres premiers 2 et 3, intervalles appartenant au « cycle des quintes » ; l'échelle de base contient cinq sons. « Le principe de la consonance a servi de fondement à bon nombre d'hypothèses sur la genèse du pentatonique. La plus répandue, de beaucoup, le représente comme découlant d'un "cycle des quintes" abrégé ⟨ ... ⟩ Les sons ainsi obtenus seraient ensuite « rassemblés » dans l'octave du son initial » [50]. Précisons que l'appellation universellement acceptée, de « cycle des quintes » est due au fait que l'intervalle de base est la cinquème note de la gamme diatonique européenne ; en réalité, l'intervalle respectif n'a aucun rapport avec le ciffre 5, étant formé du rapport 2/3 entre deux sons. Voici les cinq premières notes de ce cycle (qui peuvent être complétées jusqu'à sept) et leur rapport avec le premier son de la série, rapport exprimable par des puissances des nombres 2 et 3 :

ut	sol	ré	la+	mi+	(si+	fa#)
1/1	3/2	9/8	27/64	81/64	243/128	729/512
	$3^1/2^1$	$3^2/2/3$	$3^3/2^4$	$3^4/2^6$	$3^5/2^7$	$3^6/2^9$

« Pour former une gamme de sept sons, il faut insérer des intervalles d'une autre espèce entre ces cinq sons principaux » [51]. « Les maîtres d'école chinois professent que les deux sons complémentaires ⟨ ... ⟩ qu'ils nomment pyén (latéraux ⟨ ... ⟩ ou transitions) ⟨ ... ⟩ n'entraient pas, à l'origine, dans la composition de l'échelle mère, vieille d'on ne sait combien de millénaires ⟨ ... ⟩ Tout indique, en effet, que les deux pyén n'ont pas été trouvés par progression de consonances » [52].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La particularité de ce mode de génération d'une échelle consiste en ce que les sons se rapportent les uns aux autres, formant une suite homogène. « Si nous changeons la note choisie comme tonique dans la gamme originelle et que nous reconstituons chaque fois l'échelle de cinq notes au moyen de cinq quintes successivement ascendantes, nous trouvons qu'un type nouveau de rapport peut être établi entre ces gammes parallèles. À chaque changement, quelques notes sont écartées, d'autres apparaissent ⟨ ... ⟩ Les anciens chinois pensaient que ce parallélisme pouvait être appliqué à tous les développements cycliques du temps ⟨ ... ⟩ À cause de l'imperfection apparente qui est à l'origine même de l'existence du monde ⟨ ... ⟩ le développement des douze quintes (comme celui des douze mois) au lieu de revenir à son point de départ, laisse une légère différence, le comma ⟨ ... ⟩ Ce comma, que les systèmes musicaux modernes s'efforcent d'oublier, représente la différence d'une abstraction close, limitée, et d'une réalité en perpétuel devenir. Les quintes forment une spirale dont les sons s'enroulent autour d'eux-mêmes sans se rejoindre jamais »[53]. Les cycles de 12, 53, 359, 666 etc., jusqu'à 25.824 sont considérés avoir des significations propres. « Comme étalons des 52 notes principales ⟨ ... ⟩ on construisit, dès la plus haute antiquité, des tubes de métal de dimensions rigoureusement déterminés et donnant des sons de hauteur fixe ; ce sont les *lyu*, instruments de référence indispensables à la perfection musicale. Chaque *lyu* peut être pris comme tonique, à condition que d'autres *lyu* se trouvent accordés exactement aux autres degrés de la gamme pentatonique ⟨ ... ⟩ Les nombres donnés par les Chinois pour correspondre à la longueur relative des tubes (lyu) ⟨ ... ⟩ sont 81, 54, 72, 48, 64. Ces nombres sont considérés ⟨...⟩ comme ayant une grande importance cosmologique, comme d'ailleurs 3 et 2 qui simbolisent respectivement le ciel et la terre »[54]. Quant à la « genèse » proprement dite de l'échelle pentatonique, C. Brăiloiu considérait que « il sera prudent de s'en tenir à cette hypothèse élementaire »[55] : « I. Ut (koung) 1/1 = 81/81 ; II. sol (tchi) 3/2= 81/54 ; III. ré (shang) 9/8 = 81/72 ; IV. la (yu) 27/16 = 81/48 ; V. mi (kyo) 81/64=81/64 »[56]. Mais il y a aussi d'autres hypothèses. « Par l'intercalation d'un son à l'intérieur de chacune des deux quartes parfaites de l'accord de la lyre préorphique se forme une pentatonique (anhémitonique, lorsque le son ajouté est à distance d'un ton par rapport à la note supérieure de l'intervalle de quarte »)[57].

« La gamme chinoise, étant invariable, constitue à proprement parler, un mode unique. L'expression et la signification de la musique dépendent donc de la modulation ou changement de tonique »[58].

Voici quelques appellations de la principale échelle de ce système, appellations dont la variété témoigne de l'intérêt particulier suscité parmi les chercheurs, mais aussi de la confusion qui a régné autour d'elle. « Échelle de cinq notes », «gamme de cinq tons » « échelle naturelle incomplète », « gamme diatonique sans demitons » (J. Tiersot) « chinoise » (H. Helmholz, L. Bourgués, A. Dénéréaz, G. Knops etc.) ou « mongole » (G. Stumpf) ou « gaelique » (H. Helmholz) « pentaphone » (Fr. A. Gevaert, M. Emmanuel, M. Duhamel, etc.) « pentaphonique », puis enfin, « pentatonique » (H. Riemann, 1931) « pentaphonie » (L. Bourgués, A. Dénéréaz) « proto-diatonique » (Fr. A. Gevaert) etc.[59]. Outre les auteurs cités auparavant, Z. Kodaly, G. W. Meyer, W. Dankert, F. Kornfeld, B. Szabolcsi (lequel donne aussi une carte avec la diffusion de la pentatonique) étudient eux aussi ce système, offrant différentes possibilités d'ordonner toutes les échelles qui peuvent être construites en respectant les principes de base. G. Breazul[60] arrive à vingt gammes pentatoniques, qui peuvent être groupées en dix espèces et deux catégories (en leur incluant aussi des échelles qui ne « respectent » pas intégralement le cycle des quintes). « La disposition serrée sol-la-si, que Riemann baptise du nom grec *pycnon* (plus précisement, Grossterz-Pyknon) ⟨ ... ⟩ ne se présente qu'une fois ⟨ ... ⟩ le pycnon désigne le système auquel il appartient »[61]. Autour de cette idée, C. Brăiloiu propose un mode de classification simple et efficace[62] par la transposition des multiples types de pentatonique et c'est lui encore qui définit les propriétés de cette catégorie mélodique à travers cinq « lois » qui peuvent être considérées comme déterminantes : 1. « Caractère et comportement des pyen ⟨ ... ⟩ 2. L'incertitude de la tonique ⟨...⟩ l'absence de fonction tonale des cinq dégrés a pour conséquence et pour preuve la substitution fréquente de l'un à l'autre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

〈 ... 〉 finales interchangeables 〈 ... 〉 3. La grande étendue 〈 ... 〉 4. Des tours mélodiques proprement dits 5. Les grands sauts 〈 ... 〉 le profil crénelé ou « gezackte Linie » chez Riemann[63] ».

Nous incluons en ce système aussi les sous-systèmes pré-pentatoniques (bitonique, tritonique, tétratonique), leur parenté au point de vue génétique avec le système pentatonique étant souvent relevée (Lajos Bárdos les intitule « infrapentatonique »[61]. C. Brăiloiu les considère comme des « systèmes, c'est-à-dire 〈 ... 〉 organismes sonores offrant les mêmes caractères que le pentatonique : étroite parenté de degrés, selon les lois de la consonance, modes divers correspondant à chacun de ces degrés, tours mélodiques typiques, en un mot : possibilité d'une pratique musicale ayant pour condition suffisante une échelle de 4,3 ou 2 tons »[65]. En même temps « l'absence de la tierce mineure 〈dans le tritonique, *n.a.*〉 le dissocierait manifestement du pentatonique ; en mettant obstacle à toute homonymie entre pentatonismes et tritonismes, elle éléverait une cloison entre les deux systèmes congénères et tracerait, à l'intérieur du périmètre pré-pentatonique, une ligne de démarcation »[66]. Ces formations mélodiques étaient déjà connues au temps de la Grèce antique. « Dans leurs théories, les anciens Grecs n'avaient en vue que les échelles complètes, heptatoniques. Les échelles qui comprennent jusqu'à quatre sons différents, nommées par eux "oligocordies" et "sténochories", ainsi que celles de cinq sons différents, connues sous le nom "d'échelles pentatoniques" sont mentionnées sans que l'on en élabore une théorie »[67]. Un autre aspect intéressant est remarqué par W. Wiora « Wenn man so die vorkommenden Tonhöhen nicht nur zählt, sondern wagt und damit das Beiwerk abrechne, dann erweisen sich viele Melodien, in dennen äusserlich 5 oder mehr Stufen vorkommen, als im Grunde nur 2-bis 4 stufig »[68]. Les auteurs cités se sont occupés presque en exclusivité du pentatonique anhémitonique, qui est d'ailleurs le plus répandu ; le pentatonique hémitonique est signalé dans la musique folklorique japonaise (et pas dans celle de cour !), auprès de celui anhémitonique[69]. G. Breazul étend le « dualisme » anhémitonique/hémitonique aussi aux sous-systèmes pré-pentatoniques. Dans sa terminologie propre, il affirme « Ainsi donc, d'après le nombre des sons composants, il y a trois catégories d'échelles oligocrodes : bicordes, tricordes et tétracordes. Elles peuvent être hémitoniques ou anhémitoniques, avec ou sans demi-ton »[70].

15. *Le système « modal »* est peut-être le plus divers, universellement répandu à l'instar de celui « pentatonique » (« La musique modale 〈...〉 inclut la plus grande partie de la musique populaire de l'Europe »[71]) et contradictoire comme tradition théorique. Les conceptions antiques sur les « harmonies » ou modes grecs, avec les genres diatonique, chromatique et enharmonique, dans la vision de l'école de Pythagore, Platon, Aristote, puis d'Aristoxène (au IVe siècle av.n.è.), et, dans les premiers siècles de notre ère, de Ptolémée (dans *Armonikon* — IIe siècle), Aristide Quintilianus (dans *De Musica* — IIe — IIIe siècles), Boèce, ou celles sur les « echoi » byzantines et les « tons » grégoriens — systématisées pour la première fois dans *l'Octoèchos* de Sévère d'Antioche, respectivement dans *l'Antiphonaire* du pape Grégoire (au VIe siècle) et reprises plus tard dans *Alia Musica*, ou bien par Hucbald, etc. — nous conduisent, par l'intermédiaire du Proche Orient (lequel joua un rôle important dans la constitution de la musique cultuelle chrétienne[72]), vers l'univers des modes hindous en tant que source possible (du moins au niveau théorique), en justifiant leur groupement en un système unique.

Il est vrai que « jusqu'à ce jour on n'est pas arrivé à un point de vue commun ni en ce qui concerne la détermination des différents modes ni pour ce qui est de leur classification »[73], et même « après quarante ans d'études, Th. Reinach "ose avouer" qu'il "ne sait au juste ce que c'est qu'un mode grec, à l'exception de la Doristi »[74], tandis que Daniélou n'hésite pas à intituler le chapitre correspondant de son *Traité de musicologie comparée* « La confusion des systèmes »[75]. Un mode, dans le sens propre de la notion, n'est pas, comme l'affirme M. Emmanuel, « dans la langue des Athéniens 〈 ... 〉 une harmonie est une échelle mélodique déterminée par la place qu'occupent les intervalles caractéristique »[76], mais une structure, définie par des lois propres : « trois éléments au moins sont nécessaires pour définir un mode 〈 ... 〉 la gamme, la tonique constamment présente et les notes dominantes »[77]. Ou bien « l'idée de mode

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

est beaucoup plus large, plus étendue que le simple enchaînement de tons et demi-tons, représentant plutôt les éléments structuraux, les motifs mélodiques caractéristiques »[78]. De même, « dans la musique grégorienne nous ne rencontrerons pas des « gammes » dans le sens ou nous entendons ce terme, mais des groupements de formules mélodiques qui, réunis par les affinités d'un degré ou d'un autre, constituent le caractère d'un mode ou d'un autre. Néanmoins, on peut former, d'une façon arbitraire et pour correspondre à notre mentalité actuelle, des gammes dans chacun de ces différents modes »[79]. Les sources de ces notions sont décelables dans les théories de la musique hindoue. « Dans la musique indienne un mode ou râga est déterminé par quatre facteurs : 1. une tonique 〈 ... 〉, 2. une gamme composée au maximum de neuf, au minimum de cinq notes 〈 ... 〉, les gammes présentent souvent des différences en montant *(âroha)* et en descendant *(avaroha)*, 3. certaines figures mélodiques 〈 ... 〉 4. une note prédominante 〈 ... 〉 Les autres notes du mode sont appelées *anuvâdi* (assonantes), les notes qui n'appartiennent pas au mode sont appelées *vivândi* (dissonantes) ». « Le mot *râga* a un sens plus large que le terme de mode. Il désigne un ensemble de sons utilisés pour représente un état émotionnel défini. On peut comparer un *râga* à un basse chiffré où toute liberté est laissée aux variations mais où les grandes lignes de l'expression sont définies par avance »[80]. En effet, en étendant l'aire de l'objet soumis à l'attention, « le principe de construction de la mélodie par des matrices de variation est le caractère commun, véritable et fondamental, des cultures musicales monodiques (antiques, médiévales et postmédiévales, ainsi que de l'Orient contemporain »[81]). «As in Near Eastern *maquamat*, Indian *râga* , Catholic chants, or negro blues, there are melodic units, ranges, and, in the case of *cho* 〈le système de la musique de cour japonaise, *n.a.)* even accompaniament figures that may play equally important roles in the aural definition of the sonic whole »[82]. «*Râga* et *makam* sont des notions actuelles tout en représentant une tradition ancienne ; elles impliquent une échelle musicale, certains moules mélodiques et un certain état émotionnel»[83].

A. Daniélou accentue tout particulièrement que « la présence constante de la tonique est le trait caractéristique de tout système modal. La pédale de tonique toujours présente était appelée *mesa* pour les Grecs, *ison* dans la musique byzantine, *shadja* (père de six autres) pour les Indiens modernes 〈 ... 〉 La tonique est appelée *Chhandovati-Shruti* (ce qui sert de mesure) dans les textes sanscrits médiévaux. C'est à proprement parler le mètre qui sert à déterminer tous les intervalles. Sans sa présence, aucun intervalle, aucune note, aucune mélodie n'a de sens. Aussi, la modulation est-elle inconnue dans la musique modale car elle priverait les divers éléments constitutifs du mode de leur lien qui est la tonique et le mode se désintégrerait aussitôt », et aussi sur un autre plan « les voix des orientaux ont tendance à être plus nasales que celles des occidentaux. Ceci permet une plus grande précision dans les intervalles qui est essentielle dans la musique modale »[84].

Le principe de la génération des sons de ce système est celui des rapports proportionnels. « Les divisions les plus communes de la gamme sont basées sur les proportions, puisque c'est le système qui permet d'établir le plus grand nombre de consonances parfaites. Les intervalles consonants sont ceux formés par des sons ayant des harmoniques communs »[85]. Les rapports simples sont utilisés dans la construction du cadre, du « squelette » du mode, les autres intervalles (plus « sensibles », parfois variables, oscillants) étant déterminés par d'autres types de rapports, plus complexes.

« La musique classique indienne, telle qu'elle existe aujourd'hui, demeure 〈 ... 〉 suffisamment intacte pour nous donner 〈 ... 〉 une image complète d'un système musical basé sur la théorie modale qui nous permettra de mieux comprendre les systèmes similaires tels que la musique iranienne et la musique grecque ancienne 〈 ... 〉 Pour pouvoir comprendre la musique hindoue, il faut d'abord réaliser qu'une différence fondamentale sépare la musique modale de la musique harmonique 〈 ... 〉 La gamme indienne est composée de sept sons principaux, les *svara*-s — que la cosmologie compare aux sept planètes — et de deux notes secondaires 〈 ... 〉 L'octave se trouve 〈 ... 〉 divisée en deux tétracords 〈 ... 〉 La tonique est la seule note qui ne puisse être ni modifiée ni omise » « À l'origine, les trois *grâma-s* 〈gamme fondamentale,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

n.a.〉 semblent avoir été les accords différents de la harpe, le plus important instrument de la musique ancienne. Deux de ces accords sont probablement équivalents des « genres » de la musique grecque, chromatique et diatonique ». « Il y a deux *grâma*-s, celle de *Sa* et celle de *Ma*, qui comportent vingt-deux intervalles (*shruti*-s). Dans le *Sa grâma* ils apparaissent respectivement dans l'ordre : 3, 2, 4, 4, 3, 2, 4 〈 ... 〉 D'après leur expression, les vingt-deux *shruti*-s sont divisées en cinq familles, ou *jâti*-s 〈 ... 〉 Les *jâti*-s ne sont pas des gammes, mais une classification des sons ayant une expression analoque. Il n'est pas possible de former des gammes dont tous les sons appartiennent au même *jâti* 〈 ... 〉 Les *shruti*-s sont considérées comme des unités distinctes, chacune formant un rapport indépendant avec la tonique et représentant une idée, un mot du vocabulaire musical ». « Le fait que les Arabes divisent l'octave en dix-sept intervalles n'implique pas que ces intervalles soient plus grand que les *shruti*-s. Ces divisions se réfèrent nécessairement à des notes identiques, conformes aux besoins de l'expression musicale 〈...〉 Si l'on prend successivement comme tonique pratique les sept notes principales de cette échelle (les deux notes accessoires ne peuvent être prises comme tonique d'un mode), on obtient sept échelles plagales ou *mûrchhanâ*-s, qui, par l'élimination de certaines notes, serviront à l'établissement des modes expressifs ou *râga*-s de 9, 8, 7, 6 et 5 notes 〈 ... 〉 Les Arabes 〈 ... 〉 (superposent) plusieurs sortes d'échelles plagales 〈 ... 〉 les *râga*-s peuvent être dits diatoniques si les sept sons principaux sont seuls utilisés, tandis que l'introduction des sons accessoires permet la construction de gammes chromatiques 〈 ... 〉; pour que l'on puisse transposer toutes les *mûrchhanâ*-s dans le même ton, chaque note doit occuper au moins deux positions distinctes, séparées par un intervalle d'un comma. L'échelle chromatique devient alors l'enharmonique » [86].

À travers toutes ces observations, auxquelles nous ajoutons que « ... la double octave formait « l'ambitus » nécessaire, dans la musique ancienne des Hindous et des Grecs comme aujourd'hui dans celle des Arabes et de Turcs, à la définition du mode » [87], nous remarquons que les principaux éléments de la théorie grecque ont été esquissés. Au demeurant, le même Daniélou précise, entre autres, que « le diatonique des physiciens 〈grecs, *n.a.*〉 〈 ... 〉 correspond à la gamme *Bhairavî* des Hindous » [88].

Dans la théorie musicale grecque ancienne les modes ont des noms topiques, étant distribués en trois grands groupes (le groupe dorien, qui comprend les modes hyperdoriens ou mixolydien et hypodorien ou éolien, autour du mode dorien; le groupe phrygien, qui comprend les modes hyperphrygien ou locrien et hypophygien ou jastrien, autour du mode phrygien et le groupe lydien, qui comprend les modes hyperlydien et hypolydien, autour du mode lydien). Ils « apparaissent liés à trois notions différentes : « *harmonies* », *aspects* et *tons*. Le plus ancien d'entre eux est « l'harmonie »; celle-ci n'appartient cependant pas seulement à la théorie musicale, mais représente, dans la vaste théorie de l'époque, un pont de liaison entre l'esprit humain, la musique et le cosmos, en vertu de certaines correspondances entre les rapports numériques 〈 ... 〉 En musique, « harmoniser » signifiait unifier des intervalles différents, établir entre eux des consonances; dans la conception pythagoricienne, l'harmonie définissait l'octave comme réunion de deux tétracordes; dans celle platonicienne, l'harmonie se référait à des échelles irrégulières, avec un certain éthos » [89]. « Certaines modes tel que le mixolydien, écrit Aristote, inclinent l'esprit vers la mélancolie, vers de sentiments concentrés 〈 ... 〉, le mode dorien peut produire 〈 ... 〉 le calme et la paix 〈 ... 〉 le mode phrygien stimule l'enthousiasme » [90].

La construction proprement dite du mode consiste à « remplir », selon différentes normes, le cadre fixe offert par les limites du tétracorde. « Pour les Grecs, comme aujourd'hui pour les Arabes, c'est la place relative des notes mobiles dans le cadre fixe des tétracordes qui permet définir le genre et le mode. « Genus est certa quaedam tetrachordi divisio », dit Aristide Quintiliane dans son *De Musica*. Pour que la définition du mode soit complète, quatre tétracordes (deux octaves) sont nécessaires. Ces tétracordes sont généralement semblables bien qu'ils aient chacun une fonction distincte 〈 ... 〉 Le cadre des tétracordes, formé de tonique, de la quarte, de la quinte et de l'octave, est fixe et invariable. Aristote le nomme

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

"le corps de l'harmonie" [91] ». Nous rappelons que les intervalles de ce dernier, étant les premières consonances, sont formés à l'aide des premiers nombres premiers 1, 2, 3, (fa_2 1/3 ; ut_3 1/2 ; ut_4 1/1 ; ut_5 2/1 ; sol_6 3/1, ce qui représente, à l'intérieur d'une octave, ut 1/1 ; fa 4/3 ou $2^2/3$; sol 3/2 et ut 2/1).

« Les cinq premiers intervalles nous conduisent donc à un nouvel intervalle, le ton majeur, 9/8, produit de deux quintes successives ($3^2/2^3 = 9/4$), rapportées dans la même octave» [92]. « Citons aussi la «Proportion Universelle » des pythagoriciens, 6—8—9—12, dans laquelle ils combinaient une progression arithmétique (6, 9, 12), une progression géométrique $\left(\frac{12}{8} = \frac{9}{6}\right)$ et un proportion harmonique $\left(6, 8\ 12 \text{ car } \frac{12-8}{8-6} = \frac{12}{6}\right)$. Cette proportion universelle fournissait les quatre sons fixes de l'octochorde hellénique, $\frac{mi_1}{6}\ \frac{la_1}{8}\ \frac{si_1}{9}\ \frac{mi_2}{12}$. On a en effet la quarte $mi - la = \frac{8}{6} = \frac{4}{3}$, la quinte $mi - si = \frac{9}{6} = \frac{3}{2}$ le ton $la - si = \frac{9}{8}$, l'octave $mi_1 - mi_2 = \frac{12}{6} = \frac{2}{1}$ » [93].

«Les différentes gammes sont formées en insérant dans chaque tétracorde deux sons mobiles, qui permettent d'établir suivant leur position, les genres enharmonique, chromatique et diatonique ⟨...⟩ Les sons fixes, formant le corps de l'harmonie, étaient universallement acceptés, mais les sons qui pourraient être insérés ⟨ ... ⟩ n'étaient pas nécessairement dérivés de la consonance des quintes». «Deux principales méthodes sont utilisées pour déterminer la position des notes variables dans les tétracordes, la méthode pythagoricienne et la méthode harmonique ⟨ ... ⟩ La première méthode, choisie, dit-on, par Pythagore, consiste à introduire deux tons majeurs dans le tétracorde. Le complément de deux tons majeurs à la quarte (étendue du tétracord) est un limma (256/243). Nous pouvons obtenir trois gammes pythagoriciennes en divisant le tétracorde en ton-ton-limma, ton-limma-ton ou limma-ton-ton ⟨...⟩ Nous voyons que les rapports de tous les intervalles des gammes pythagoriciennes sont exclussivement formés de multiple de nombres premiers 2 et 3. Ils appartiennent donc à l'échelle des quintes ⟨ ... ⟩ pour l'autre division du tétracorde on utilise des intervalles dans lesquels apparaît le nombre premier 5 ⟨ ... ⟩ C'est la tierce majeure harmonique Mi (5/1). Puis vient 5/3 qui est la sixte majeure harmonique La ⟨ ... ⟩ Parmi les gammes fondamentales utilisant les intervalles harmoniques, la plus employée est la gamme connue sous le nom de gamme diatonique naturelle, considérée comme la gamme fondamentale de la musique européenne (Ut 1/1 ; Ré 9/8 ; Mi 5/4 ; Fa 4/3 ; Sol 3/2 ; La 5/3, Si 15/8 ; Ut 2/1) ».

« Dans le genre diatonique, l'ensemble de ces tétracordes forme le grand système parfait de Pythagoriciens dans le cadre duquel se développent les deux groupes d'harmonies : doriennes ou "nationales" et phrygiennes ou "barbares" ou le "groupe exotique phrygio-lydien" ».

« Les occidentaux considèrent généralement le genre chromatique comme caractérisé par une succession de deux demitons et l'enharmonique par une succession de deux quarts de ton, mais les Arabes affirment que, bien que le cas se produise, ce n'est pas une nécessité »

« L'enharmonique n'est pas un mode mais un genre ⟨ ... ⟩ On emploie généralement l'un de ces "quarts-de ton" dans la gamme ascendante et l'autre dans la gamme descendante comme c'est le cas du *râga Gunakali* ⟨ ... ⟩ il ne peut y avoir d'oppositions ou d'antériorité entre la division enharmonique *(shruti)* et la division diatonique *(grâma)* de l'octave, c'est-à-dire entre l'aspect des notes en tant qu'intervalles ou en tant que degrés dans une série. Il s'agit de deux aspects différents d'une même chose » [94].

« Ceux-ci sont les modes acceptés par les philosophes. Mais en dehors d'eux, il y en avait d'autres, qui circulaient parmi le peuple » [95]. Avec cela vient d'être énoncé l'un des problèmes essentiels soulevés par ces systématisations, celui notamment de leur rapport avec la pratique musicale, avec la réalité proprement dite.

« La classification des modes et les divisions employées par les physiciens grecs semblent bien être et rester des abstractions ⟨ ... ⟩ Lorsque l'on veut passer de la théorie abstraite du grand système à la pratique musicale, on s'aperçoit du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

désacord »[96]. « Boèce, le dernier des apologistes de la théorie grecque, reproduit le diagramme des tons de hauteur, en raison de quoi on considérera qu'"il a lu à l'inverse les noms des modes grecs". Récemment A. Auda et M. Potiron ont découvert la trace de l'erreur dans *Alia Musica*, le premier traité théorique sur la musique médiévale occidentale (IXe ou plutôt Xe siècle). La pratique musicale chez les anciens Grecs, à laquelle il se référait, était d'autant plus étrangère à la pratique musicale de l'ère nouvelle en train de se constituer. Cette musique servait pour le culte religieux ou chrétien et sera à la base de la musique byzantine et grégorienne »[97]. Nonobstant, la musique « vivante » (populaire ou de culte) a « survécu » à ces systématisations rigides, insuffisantes au point de vue de la quantité et de la qualité pour pouvoir la contenir dans toute sa diversité, sous l'aspect des modes. « Si nous laissons de coté les traditions populaires, les seules formes de la musique ⟨modale, *n.a.*⟩ médiévale qui soient restées vivantes en Occident sont le plain-chant espagnol ou eugénien, et le plain-chant romain ou grégorien ⟨ ... ⟩ Les huit modes du plain-chant sont une transfiguration des modes byzantins, similaires eux-mêmes aux huit modes dans lesquels le Patriarche Sévère d'Antioche avait, au quatrième siècle, composé ses tropaires. Tout d'abord codifiés dans le fameux Antiphonaire que le Pape Grégoire composa après son retour de Byzance, ces modes ont maintenant perdu l'élément essentiel de leur différenciation, à savoir la pédale de tonique ⟨ ... ⟩ Leur classification semble aujourd'hui arbitraire et incomplète ⟨ ... ⟩ Les quatre modes partant des notes du tétracorde grave sont appelés "authente" et les autres modes partant des notes du tétracorde aïgu sont appelés "plagaux" ⟨ ... ⟩ Cette systématisation, basée sur la permutation de la tonique, peut servir de moyen de classification approximative, mais ne peut, en aucun cas, être prise comme la base de la structure modale »[98].

Les désignations topiques (dorien, phrygien, lydien, mixolydien, hypodorien, hypophrygien, hypolydien et hypomixolydien) — présentes aussi dans les ouvrages des philosophes et théoriciens Ptolémée (dans l'*Armonikon* — IIe siècle), Cléonides (IIe siècle), Aristide Quintilianus (IIe ou IIIe siècle), Bacchius (IIIe ou IVe siècle), Gaudentius (IIe ou IIIe siècle), etc. — réapparaissent en Occident au IXe siècle et chez les Byzantins au XIIe siècle (seulement dans les traités théoriques, car dans les manuscrits les numéros d'ordre des « échoi » — protos, deuteros, tritos, tetrardos — se maintennent[99].)

D'autres essais relativement récents de classification des modes (M. Emmanuel, M. Duhamel, J. Parisot, etc.) ne font que confirmer la difficulté de trouver une solution unique[100].

16. *Le système « tempéré »* («le tempérement », c'est-à-dire, la division de l'octave en parties égales) utilise un seul nombre entier — 2 — pour la construction de l'échelle unique. « Aussi l'octave est-elle le seul intervalle commun avec ceux des autres systèmes »[101]. « Ce n'est pas l'enchaînement des quintes ou des harmoniques, ni la proportion harmoniques qui sert ici de point de départ, mais la proportion géométrique. C'est-à-dire qu'entre $do_1 = 1$ et $do_2 = 2$ (comme fréquences), les onze notes intermédiaires formeront une progression géométrique ayant comme raison $\sqrt[12]{2} = 2^{\frac{1}{12}} = 1{,}059$»[102]. Cette division permet la division de l'octave en deux parties égales (ut — fa # — ut), trois parties (ut — mi — la b — do), quatre parties (ut — mi b — fa # — la — ut), six parties (ut — ré — mi — fa # — sol # — si b — ut) et, enfin, douze parties (la suite des 12 demitons, la «gamme chromatique »). « Puisque les multiples de 2 ne produisent rien d'autre que des octaves, il faut employer pour la division de l'octave des abstractions incomensurables appelées « racines ». $\sqrt[12]{2}$ est l'intervalle qui «ajouté douze fois à lui-même, produit une octave ⟨...⟩ $\sqrt[12]{2} = 301 : 12 = 25{,}08$ savarts ou 100 cents ». Voici la gamme chromatique tempérée — ut 1/1 ; ré b $\sqrt[12]{2}$; ré $\sqrt[6]{2}$ ou $(\sqrt[12]{2})^2$; ré # $\sqrt[4]{2}$ ou $(\sqrt[12]{2})^3$; mi $\sqrt[3]{2}$ ou $(\sqrt[12]{2})^4$; fa $(\sqrt[12]{2})^5$; fa # $\sqrt[2]{2}$ ou $(\sqrt[12]{2})^6$; sol $(\sqrt[12]{2})^7$; la b $(\sqrt[3]{2})^4$ ou $(\sqrt[12]{2})^8$; la $(\sqrt[4]{2})^3$ ou $(\sqrt[12]{2})^9$; si b $(\sqrt[6]{2})^5$ ou $(\sqrt[12]{2})^{10}$; si $(\sqrt[12]{2})^{11}$; ut 2/1. « Il est d'ailleurs absolument impossible en pratique de réaliser un intervalle exactement tempéré, le mot n'indique en réalité qu'un intervalle approximatif, tolérablement faux ⟨...⟩ La gamme tempérée demeure une abstraction car aucun instru-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment tempéré ne peut être accordé avec justesse ». Si A. Daniélou arrive, à l'instar de Helmholz et d'autres, à une conclusion évidemment critique («... le tempérement viole l'affinité de notre oreille pour les intervalles harmoniques »[103]) tenant pour artificiel le tempérement des intervalles de la gamme diatonique, il y eut aussi des auteurs qui n'ont pas considéré ce système de division comme arbitraire. « Un philosophe et esthéticien suisse, M. Dénéréaz a montré que toutes les notes d'une gamme à tempérament égal pouvaient s'obtenir ⟨ ... ⟩ par l'emploi de la section dorée, etc. »[104]. « Une évolution lente, pénible, a précédé sa cristallisation ⟨du système tempéré, n.a⟩. Tout d'abord le fait d'assurer la suprématie du mode diatonique qui est probablement le résultat d'un long tâtonnement historique, le résultat d'une optimisation graduée »[105]. « L'idée de diviser l'octave en douze parties est dérivée d'une gamme non tempérée qui était celle de la musique occidentale à une certaine époque ⟨ ... ⟩ Après de nombreuses vicissitudes dues aux efforts faits par les théoriciens pour appliquer les principes d'une théorie grecque incomplète à une pratique musicale étrangère, la gamme qui devrait servir de base à la musique occidentale moderne fut définitivement établie par l'Italien Zarlino (1540 — 1594 »)[106]. « La gamme diatonique primitive ou gamme de Pythagore est, en effet, fondée sur l'intervalle de quinte qui sépare les sons émis par deux cordes homogènes dont les longueurs sont en rapport 2/3 ⟨ ... ⟩ La gamme diatonique majeure, elle, ou gamme d'Aristoxène-Zarlin (ou encore gamme des physiciens) peut se dériver exactement d'une suite d'harmoniques »[107]. « Dans l'élaboration même de la gamme, on mélange donc une structure ascendante cyclique et une structure descendante modale. On obtient ainsi la gamme dite du Zarlin ⟨ ... ⟩ Avant lui, Guy d'Arezzo (990—1040) "ramena tout au diatonique"». Après quoi « ce fut seulement en 1517 que Glaréanus, dans son *Dodekachordon*, publié à Bâle, introduisit pour la première fois le mode majeur qu'il appelle mode Ionien, comme gamme fondamentale ». Mais voici la gamme de Zarlino :

«Ut	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Ut	
1/1	9/8	5/4	4/4	3/2	5/3	15/8	2/1	(intervalles avec Ut)
	9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/15	(intervalles relatifs)

Les intervalles obtenus sont de trois natures différentes : ton majeur 9/8, ton mineur 10/9 et demi-ton majeur 16/15 ⟨ ... ⟩ Cette position ambigüe et jamais clairement élucidée rend presque inévitable le tempérement qui semble supprimer le problème en coupant la difficulté en deux »[108]. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que, lors de la fixation de ce système, d'autres facteurs aussi ont pu jouer un rôle important (par exemple, le chant en groupe, homophonique ou polyphonique, vocal ou instrumental ; la construction en série d'instruments comme seraient ceux à claviers, etc.). Dans la forme actuelle, le système tempéré a été proposé par A. Werkmeister en 1691 et réalisé par Niedhart en 1706, après une longue période « expérimentale ».

La gamme tempérée n'est pas une exclusivité européenne. « La division de l'octave en sept intervalles égaux avec tiers de ton ⟨ ... ⟩ constitue l'ancienne "gamme céleste" des Hindous qui reste la gamme de base de Thaïlande, du Laos, du Cambodge, aujourd'hui encore ⟨ ... ⟩ Plusieurs autres divisions tempérées sont en usage dans d'autres systèmes, la musique javanaise, siamoise et cambodgienne en particulièr ⟨ ... ⟩ Les divisions tempérées peuvent être poursuivies indéfinimment. Certaines se rencontrent dans la musique africaine, en Asie, en Indonesie. Leurs intervalles sont par définition non-consonants »[109]. Le système a été théoriquement connu aussi dans la Grèce antique, en Inde et en Chine, et repoussé en tant que « inadéquat » « The fact that lü system created acoustically perfect (untempered) but musically inconvenient pitches caused other Chinese scholars to strugle with the problem of tempered tuning. Some attemps seem to date from as early as the sixth century A. D. All these noble experiments seem to have little effect on the actual condition of Chinese music. It remained untempered and pentatonic event though diatonic seventone scale was described in the fifth-century History of later Han and T'ang period (618—907) sources, and tempered tuning was introduced in the Ch'ing period (1644—1911) »[110].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

17. Aux systèmes proposés correspond une organisation fonctionnelle propre. « Le caractère fonctionnel présuppose, en sa plus large acception, un certain ordre logique, une hiérarchisation des sons; ainsi il est applicable, comme mode de penser, aux structures musicales les plus différentes, quel qui soit leur degré de complexité »[111]. « En dernière instance, le concept modal signifie ordre, rapports harmonieux des sons entre eux ⟨...⟩ Cet ordre exprime le rapport entre les intervalles composants, représentant en même temps une classification à la fois quantitative et qualitative du matériel sonore. Le son ne porte en soi aucune signification, mais représente une fonction découlant de sa position dans le cadre d'une échelle proportionnée. Le caractère fonctionnel, dans le sens élargi de la notion, signifie un système de rapports et de conditionnements réciproques des sons, d'où la mise en évidence et la particularisation de chacun d'eux dans le cadre du discours musical »[112]. C'est aussi l'opinion de G. Breazul. « Mais ces rapports⟨entre le sons des échelles, *n.a.*⟩ ne sont pas seulement de nature matérielle, acoustique ⟨...⟩ mais aussi fonctionnelle, chaque son ayant un rôle constitutif déterminé dans la structure du mélos (fonction mélodique) »[113].

Il y a, évidemment, certaines incompatibilités au niveau fonctionnel des différents systèmes mélodiques (par exemple entre la fonction de type ternaire — tonique/dominante/sous-dominante — et de celui binaire, appliqué sur des degrés différents, ou de celui de type « diffus », « flexible », « pendulaire », « polyvalent », etc.), ce qui implique l'introduction de notions nouvelles ou bien la délimitation attentive d'une terminologie adéquate, afin d'éviter les confusions.

Voici une série d'observations qui suggèrent les difficultés réelles de la tentative de trouver et de formuler « les lois fonctionnelles » propres à chaque système mélodique, mais se référant tout spécialement au « pentatonique ». « ... Bon nombre d'érudits se sont rendu compte que la "détermination de la tonique est ici", comme l'écrit Helmholz, "beaucoup plus incertaine que dans la gamme à sept tons" ⟨...⟩ Stumpf est, lui aussi, une fois frappé, tout au moins, par cette difficulté, mais ne renonce pas, cependant, à rechercher le "ton principal". Sharp reconnaît, à son tour, que la position de la tonique (qu'il juge, néanmoins, "decisive") est parfois affaire de jugement subjectif ⟨...⟩ Enfin, Abraham et von Hornbostel, tout en maintenant que, pour comparer les lois de formation des échelles, il est indispensable de choisir une "fondamentale" (Grundton), sont bien contraints de convenir que cette fondamentale ne coïncide nécessairement ni avec la tonique (le centre de gravité mélodique), ni avec le son initial ou final »[114]. « D'après Riemann ⟨...⟩ "le fait que le ton central équivaut à la tonique, tout en se heurtant à des obstacles lorsqu'il s'agit d'étudier les documents, s'avère en fin de compte à n'être pas complètement erroné". Seeger ⟨...⟩ met en évidence la pluralité des axes ou l'équivoque tonal, la variabilité des finales, leur statut controversable et le manque de la fonction de conclusion, d'où le "caractère circulaire" de la mélodie. Herzog ⟨...⟩ relie la fluctuation des sons et des intervalles à l'absence de systèmes sonores rigoureusement définis et à la faible influence des instruments musicaux à sons fixes »[115]. Le système mélodique auquel se réfèrent, la plupart (mais pas toutes) de ces observations est celui « pentatonique », sur lequel nous allons insister un peu. « La nature tonale du pentatonique se révèle, en premier lieu, dans l'indifférence fonctionnelle, aussi bien harmonique que mélodique, de ses principes. Non seulement aucune "attraction" ne s'y fait sentir, mais ses 1, 2, 3, 5, 6, peuvent chacun faire office de cadence intérieure ou finale, si bien que l'on se fourvoierait gravement en vouloir, à tout prix, lui assigner une "tonique", voire une fondamentale »[116]. « Bartók ⟨...⟩ constate : finales équivoques, susceptibles de plusieurs interprétations ⟨...⟩ la fonction souvent cachée des principaux degrés, qui ne peuvent être discernés et qui en plus sont fluctuants; l'intensité de la variation "même dans les cas individuels", mettant sous le signe de l'incertitude son tableau des échelles ». Mais voici aussi esquissée une "différenciation fonctionnelle" des degrés dans le "pentatonique" : « dans l'opinion de Riemann un pyén ne saurait jamais s'affirmer en tant que finale sans entraîner un changement de système»[117]. Ce changement de système, appelé par Riemann « Systemwechsel » ou « passage d'un système à l'autre » est minutieusement étudié par C. Brăiloiu, lequel préfère le terme de « métabole » (« plus géné-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ral et moins lié à des notions modernes »[118]). Dans les sous-systèmes pré-pentatoniques « l'indifférence fonctionnelle se maintient » de même que « la mobilité des finales »[119]. Du reste, « le mouvement des finales est mieux caractérisé par le relèvement des plates-formes terminales, c'est-à-dire des sons en relations et non des sons singuliers ⟨ ... ⟩ ce qui formerait des "agregats de cadences"[120] ». Cette idée, en une forme plus générale, est énoncée toujours par C. Brăiloiu. « Sa moindre richesse par rapport à l'heptatonique, tout comme l'ordonnance de ces termes, astreint ,en outre, le pentatonique à l'usage systématique d'un jeu de locutions mélodiques constants, et, de l'avis de Kodaly, à ce point typiques que les sons étrangers, même survenant à des emplacements rythmiques accentués, ne parviennent pas à altérer la structure du système, aussi longtemps que les « pentatonismes » (Riemann) y demeurent apparents »[121].

En ce qui concerne le système modal, nous avons montré que la présence d'un « son central », d'une « dominante », de formules mélodiques typiques, d'un système de cadences est considérée indispensable dans les théories antiques ou médiévales. « ... Échoi signifie dans la musique byzantine pas tant échelle ou mode ⟨ ... ⟩ que, plutôt, un modèle pour chanter à la définition duquel concourent pluseurs éléments : l'échelle musicale, le genre ⟨ ... ⟩ le système de cadences, la finale — avant tout — formules mélodiques »[122]. « Tous ceux-ci ensemble mènent à ce que Jacques Chailley nommait "mode formulaire", qui — ainsi qu'on le soutient — a précédé les échelles musicales faisant l'objet des théories des Grecs »[123]. Ce «modèle fonctionnel » existait donc en pratique avant de constituer une théorie. D'autres éléments spécifiques à caractère fonctionnel pourraient être : « la dominante ⟨ ... ⟩ d'un mode liturgique peut être constituée ⟨ ... ⟩ par la tierce ou la quarte, la quinte ou même la sexte ⟨ ... ⟩ Les modes authentiques se forment au-dessus de la finale et ont au ténor la quinte ou la sexte ⟨ ... ⟩ Les modes plagaux s'étendent dans le grave et ont au ténor la tierce ou la quarte[124]. « Fr. A. Gevaert ⟨ ... ⟩ considère que lorsque Aristote parle d'harmonie "intense" et "affaiblie" il se réfère aux finales sur le IIIe, respectivement IVe degré de l'échelle musicale »[125].

Voici cependant ce que nous relèvent, dans ce système aussi, les observations effectuées sur le folklore. « Il est souvent difficile de définir les degrés d'appui, leur fonction étant fréquemment diffuse. Dans certaines organisations modales se dessine un degré d'appui principal et un ou plusieurs degrés d'appui qui se partagent entre eux le rôle du degré principal, chacun d'eux définissant un fragment de la mélodie qui, en son ensemble, forme une pensée musicale complète » . L'auteur (E. Cernea) appelle cela une « organisation modale bitonique », étudiant les relations à des intervalles de tierce mineure, de seconde majeure qui s'établissent entre différents types de modes[126]. Une formulation adéquate (généralisée) de cette idée est la suivante : « si dans le système de la tonalité, en raison du degré maximum de concentration autour d'une seul degré, le Ier — à la fois centre tonal et note finale des mélodies — , le caractère fonctionnel est précisément défini, pouvant constituer de la sorte un principe unificateur, dans l'ensemble des systèmes plus haut mentionnés, le caractère fonctionnel des degrés a un aspect toujours différent, puisque chaque fois il se présente en des degrés de concentration différents. La concentration peut se produire autour d'une "fondamentale" plus ou moins ferme, qui, dans une large catégorie de mélodies ne se superpose pas à la note finale de la chanson, celle-ci pouvant se trouver sur d'autres degrés, mais surtout sur le second ; lorsque le caractère fonctionnel est diffus, la "concentration" peut se partager en deux, voire même trois "centres", qui souvent s'annulent l'un l'autre, si bien que dans nombre de cas on ne saurait plus établir une fondamentale »[127].

Afin d'essayer de « contrôler » ce phénomène, il nous semble essentiel de distinguer trois degrés différents de « flexibilité fonctionnelle », tout en précisant que la notion énoncée est intégrable au niveau d'une syntaxe flexible ou polyvalente, qui inclut nécessairement aussi d'autres éléments structuraux, se rattachant d'une manière unitaire à une certaine conception sur le « temps musical »[128]. Ces trois degrés seraient : le Ier degré « intrisèque » (se rattachant à la structure du système ; le IIe degré « fortuit », se rattachant à la forme concrète d'existence de la musique

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

respective — orale ou écrite, en exécution vocale ou instrumentale), et le IIIe degré « incident » (se rattachant à des facteurs non significatifs, favorisés sans doute par la forme d'existence orale mais présents aussi dans les autres situations). Au sujet du second point, nous remarquons aussi l'observation de W. Wiora « Primitive Vocalmusik ist nicht schlechthin "skalenlos", sondern es liegen ihr durchaus Leitern im weiteren Sinne oder "Tonreihen" zugrunde. Diese sind jedoch weit weniger als auf die Theorie und Instrumente gegründete Skalen der Hochkulturen durchrationalisiert ; sie lassen mehr oder minder ungefähre Abstände zu, und ihre Geltung ist weniger ausdrücklich und streng ; man führt sie weniger bewusst und präzis aus »[129]. Sans avoir l'intention d'épuiser ici ce problème difficile, nous offrirons quelques données qui mettent en relief la différence au niveau du Ier degré, entre les sytèmes mélodiques, imposant de nouveau la considération de leur mode de génération. « The Near Eastern and Indian tonsystem ⟨...⟩ were divisive ⟨...⟩ the Chinese system ⟨"pentatonique" — *n.a.*⟩, by contrast, was cyclic »[130]. « Une différence assez frappante entre la structure du système cyclique et celle du système modal c'est que l'un forme normalement une série ascendante et l'autre une série descendante ⟨...⟩ Dans la musique occidentale, la modulation qui est de caractère cyclique est plus importante que le mode aussi la gamme est-elle dans son ensemble montante ⟨...⟩ Le système de la musique occidentale est cyclique, puisqu'il fait usage des changements de tonique dans les modulations. Cependant ⟨...⟩ l'établissement des accords dépend des relations harmoniques ⟨...⟩ La musique occidentale se trouve donc divisée entre deux tendances antagonistes : le mode et la modulation ⟨...⟩ C'est l'introduction de l'harmonie dans l'art musical qu'a fait disparaître la distinction entre les modes des Anciens ⟨...⟩ La disparition du sens modal mène graduellement à la perte de la mélodie, qui devient presque inexistente dans un système cyclique parfait »[131]. Nous avons mentionné tout ceci car le fond du problème est, dans ses lignes les plus générales, le même que dans le folklore.

Quelques esquisses de conclusions : *au niveau du Ier degré fonctionnel*, le système « pentatonique » étant "cyclique", a — en ses formes typiques — un caractère « fonctionnel » mobile (cette structure cyclique a été adoptée par le système « tempéré » occidental — puisque le système « tempéré » ne doit pas être réduit à l'organisation fonctionnelle de la musique européenne d'après la Renaissance — comme base pour la modulation, en général, ce système ouvrant la voie, de par sa structure dualiste même, à l'atonalisme, lequel peut être considéré comme une combinaison entre l'« hypertrofie » du caractère cyclique et l'« homogénéisation » forcée des intervalles par le « tempérament ») ; le système « modal » — toujours dans ses formes typiques — a une fonction tonale explicite, d'habitude binaire (qu'il emprunte au système « tempéré » occidental, comme base pour « les fonctions tonales classiques », tonique/dominante/sous-dominante/, son instabilité tonale au niveau essentiel signifiant en général une contamination avec le système « pentatonique », contamination favorisée par ces premières consonances communes, perceptible d'habitude en substrat dans le cas de l'« oscillation » de la fonction tonale à la tierce mineure inférieure. Cette « fonction tonale » représente une adaptation « raffinée » par d'autres divisions d'une « relation harmonique » spécifique au système acoustique, système dont le caractère fonctionnel est univoque ; le système « tempéré » — ainsi que nous l'avons déjà montré — représente un mélange contradictoire entre l'organisation modale « hiérarchique » et la « mobilité » du système « pentatonique ». *Au niveau du IIe degré fonctionnel*, ces relations acquièrent, tout naturellement, un surcroît de flexibilité, dans le cas de la musique de tradition orale (le folklore, au premier chef, mais aussi certaines formes expérimentales de l'art contemporain) ; elles sont néanmoins récognoscibles en une vision statistique sur le matériel musical respectif ; dans le cas de la musique écrite (comme serait celle européenne traditionnelle ou celle extraeuropéenne récente), cette flexibilité est souvent « masquée » par la notation, étant malgré tout perceptible, soit dans la pratique musicale soit par la considération analytique non pas d'une pièce finie, définitivement notée, mais de la classe de composition qui pourrait être engendrée par cette pièce ou dont le « membres » sont déjà en circulation ; *au niveau du IIIe degré fonctionnel*, la tradition orale — mais,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une fois de plus, aussi celle savante, entre les limites qu'elle s'est fixée toute seule — offre une possibilité supplémentaire à des « déviations accidentelles » des principes du système. Quelques confusions courantes (leur liste étant considérable) : entre les degrés fonctionnels (entre les « variations » qui appartiennent au système et ceux accidentels); entre la fonction de « tonique » et le Ier degré d'une échelle pentatonique ; entre la tierce majeure d'une échelle « acoustique » et un pyén d'une échelle « pentatonique » ; entre une échelle stable complexe et une formation mélodique résultant d'une « métabole » pentatonique etc. Tout ce que nous venons d'exposer représente, certes, une simple esquisse, fort sommaire du problème du caractère fonctionnel spécifique des systèmes mélodiques ; nous avons voulu accentuer de la sorte, le fait que, sous cet aspect aussi, les données fondamentales doivent être cherchées dans le mode de génération des systèmes respectifs.

19. On peut établir pour chacun de ces systèmes un noyau intégralement organisé, des sous-systèmes, des zones de diffusions. Les surface de contact entre eux ne se réduisent pas aux éléments fonctionnels exposés ; la particularité de ces contact réside en ce qu'ils ne conduisent pas à des « mélanges » effectifs de systèmes, mais se limitent à « greffer » certains éléments sur la structure de base d'un système qui demeure de la sorte perceptible en tant que telles. Tous les systèmes ont une base commune : les premières consonances parfaites. « Les intervalles consonants sont ceux formés par des sons ayant des harmoniques communs ⟨ ... ⟩ les sons qui forment les consonances étant les seuls que l'oreille humaine puisse reconnaître avec exactitude et que l'organe vocal puisse chanter spontanément »[132]. Ces intervalles sont : l'octave (commune à tous les quatre systèmes), la quinte (commune aux systèmes « acoustique », « pentatonique » et « modal » et la quarte (commune aux systèmes « pentatonique » et « modal ». Souvenons-nous que « Tous les hélénisants en tombent d'accord : deux quartes, disjointes par un ton entier ⟨ ... ⟩ sont restées, jusqu'à la fin, le fondement immuable de la musique classique de l'antiquité ⟨ ... ⟩ Tous se passe donc comme si la musique savante grecque s'était acheminée vers l'heptatonique en partant non du pentatonique, mais d'un système beaucoup plus rudimentaire ⟨il s'agit du système tritonique, *n.a.*⟩[133]. Ce « tritonique » constitue la base d'apparents rapprochements (donc, de possibles confusions) entre les systèmes « clef » de la musique, le système « pentatonique » et celui « modal ». Le mode majeur peut être considéré, avec une dose d'approximation pour ce qui est de l'échelle, un « point de confluence » (intersection commune) de tous les quatre systèmes qui y parviennent par des voies différentes — ce qui pourrait expliquer sa force de pénétration en diverses cultures musicales. La structure du « supersystème » formé de ces quatre systèmes (ce qui ne présuppose pas un « mélange » de sytèmes mais simplement la considération des relations entre elles en une vision unitaire) représente un autre aspect digne d'intérêt.

20. La formation du noyau d'un système peut être soumise à l'action d'une ou de plusieurs « lignes de force » (d'autant plus évidemment, dans le cas de contact entre les systèmes). « Es scheint also zu stehen, dass in der Selektion der in der Melodik gebräuchlichsten Intervalle zwei Kräfte gleichzeitig am Werke sind : die in der Natur gegebene Quinteverwandschaft und die aus dem Sprachtonfall resultierende Engstüfigkeit »[131]. Nous considérons que ces « lignes de force » principales pourraient être, dans la lumière de ce que nous avons déjà montré : 1. les consonances parfaites (qui peuvent s'imposer comme un cadre relativement stable); 2. la possibilité de la transposition (le déplacement dans l'espace d'un noyau, d'où pourrait résulter ce caractère « cyclique »); 3. la présence des degrés proches (qui pourrait compléter, « raffiner » une structure), « l'imprécision des acuités environnant un point stable, comme si, appuyé sur ce support ferme, la voix se déplaçant au jugé (*Distanzschätzung* proprement dite) vers d'autres point proches, mal définis »[135]. Là aussi, le rapport entre la musique vocale et celle instrumentale semble avoir joué un rôle important. « Erst nach Festlegung dieser erweiterten Pentatonik auf Instrumenten wird vermutlich die allmächlich Erkentnise der Terzen als direkt verständlicher Intervalle sich entwickelt haben. Aus der Verquickung beider Formen der Pentatonik ergibt sich das chromatische Tongeschlecht der Griechen, etc. »[136] « Es erscheint möglich, dass ein Teil der Hexacordmelodien von der Penta-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tonik herkommt »[137]. « La pentatonie aurait évolué vers l'hexatonie, heptatonie in nuce ⟨...⟩ Dans quantité de nos mélodies heptaphones les plus simples⟨ ... ⟩ le fond est pentaphone ». « On conçoit que l'imbrication croissante des systèmes finisse par en empêcher la dissociation ⟨il se réfère seulement aux systèmes "pentatoniques" ou "prépentatoniques", *n.a.*⟩ ; peut-être l'heptatonie a-t-elle pris naissance ainsi. Encore aura-t-elle à parcourir une très longue route, avant que n'apparaissent nos modes présents, étais de l'harmonie »[138].

21. À ces « hypothèses progressives », qui semblent vouloir réduire toute la complexité de l'univers des systèmes mélodiques à une « seule voie pricipale », peuvent être opposées les « hypothèses régressives » (lesquelles ne datent pas seulement de notre époque) ou bien d'une façon encore plus concluante, la mention de C. Brăiloiu : « Il sera, sans doute utile à rappeler ⟨ ... ⟩ que nos irréductibles heptatonistes occidentaux s'accordent avec les professeurs hindous, qui interprétent le pentatonique par une « simplification » de leurs modes polycordaux, tandis que les Chinois voient, au rebours, dans l'heptatonique un enrichissement tardif de ce même pentatonique. Voilà qui en dit long sur la portée des spéculations abstraites »[139]. La pratique musicale apparaît encore plus contradictoire, moins disposée à se conformer à des « spéculations abstraites ». « On découvre parfois que les sons tempérés sont retransformés d'instinct par les chanteurs et les instrumentistes en des intervalles harmoniques voisins qui sont plus faciles à saisir et paraissent plus naturels à nos oreilles »[140]. Nous allons revenir sur le problème de « l'évolution » ou de « l'involution » des systèmes, en essayant une présentation de l'aspect historique proprement dit de la genèse de ces systèmes.

22. Les différents modes de génération des quatre systèmes mettent en évidence un autre aspect « de finesse » de l'organisation mélodique, à savoir l'existence organique dans certaines échelles encore en usage dans le folklore, de hauteurs non tempérées (d'habitude négligées ou, en tout cas, non expliquées). Au demeurant, les intervalles de ces systèmes ne peuvent être réduits, en général, à une « gamme unique », ainsi que l'on procède couramment par une assimilation forcée avec l'échelle tempérée. A. Daniélou offre une pareille « gamme universelle », comme une curiosité spéculative, mais aussi des arguments contre elle. « Il y a plusieurs espèces de gammes possibles plusieurs moyens de diviser mélodiquement l'octave, mais nous ne pouvions pas généralement passer d'un système à l'autre car les notes d'une gamme d'une espèce forment généralement des intervalles incompatibles avec ceux d'une autre sorte de gamme ». « Certains imaginaient qu'il serait avantageux de combiner les différentes façons de diviser la gamme et d'établir des rapports entre les intervalles. Ceci a été tenté quelquefois mais avec de maigres résultats. Il y a une opposition presque complète dans les méthodes employées pour établir les intervalles et par suite dans les exigences des différents systèmes musicaux ⟨ ... ⟩ Aucune gamme complexe n'y peut trouver sa place »[141].

23. La définition de ces systèmes n'implique pas une vision strictement historique sur la musique, quoique leur évolution (pas toujours rectiligne) peut être suivie ou, pour mieux dire, supposée à travers des analogies. W. Wiora, en combattant, à l'instar de C. Brăiloiu, « l'évolutionnisme » simpliste de Rowbotham, énonce, comme une nécessité méthodologique de premier ordre, la séparation de l'optique systématique de celle historique, même si certaines coïncidences sont incontestables »[142]. En généralisant, nous pouvions néanmoins affirmer que ces systèmes correspondent à des sources psychophysiques, à des localisations géographiques et à des évolutions historiques en des conditions particulières, leur apparition et différenciation suivant une voie similaire à celle de l'apparition et de la différenciation des races humaines. Les directions de développement soumises à l'imprévisible action de la pratique musicale, mais aussi — plus qu'on ne saurait le croire — à des interventions extérieures (dont il a pu résulter des hybrides parfois viables, voire même prolifiques) ont conduit à des mélanges multiples, incontrôlables, contradictoires, parfois déroutants. Ainsi s'expliquent, en partie, les degrés différents de complexité, la coexistence de phases « primaires » d'évolution avec d'autres « avancées ».

Ainsi prennent formes deux attitudes opposées en principe — celle des adeptes de la « musicologie comparée » qui, s'intéressant surtout aux problèmes liés à

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'histoire de la musique ne considèrent pas nécessaire d'opérer une nette distinction entre le folklore et les « arts savants » extraeuropéens (de l'antiquité par exemple) et celle des adeptes de « l'ethnomusicologie » qui, au cours des dernières décennies en particulier, ne semblent pas intéressés par l'histoire, s'occupant exclusivement des documents des cultures orales (le folklore proprement-dit). Le cas extrême et ses implications ont retenu l'attention de C. Brăiloiu. « Le point de rupture entre musicologues, historiens et ethnomusicologues est là. Les uns récusent tout document oral, les autres dédaignent tout écrit ⟨ ... ⟩ l'inclusion des arts savants d'Asie dans la recherche dite "comparative" marquait la confusion et la démesure »[143]. « Les comparatistes jugeaient donc qu'il n'y avait pas lieu de distinguer entre musique savante et musique populaire, mais uniquement entre musique européenne et musique non européenne ⟨ ... ⟩ Si toutes les hautes cultures extra-européennes possèdent une écriture, toutes ne connaissent pas la notation musicale ⟨ ... ⟩ les notations, pour la plupart assez récentes, existant hors d'Europe sont, à dessein, elliptiques et laissent à l'exécutant ⟨ ... ⟩ le soin d'ajouter ce qu'y fait défaut »[144] ce qui rapproche, de certains points de vue, cette musique de celle « populaire proprement-dite », où « aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes, la réduction, cette œuvre n'est pas une "chose faite", mais une chose "que l'on fait" et refait perpétuellement ⟨ ... ⟩ C'est-à-dire que "l'instinct de variation" n'est pas simple rage de varier, mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable »[145]. On peut affirmer que de nombreuses contributions (comme serait celle de A. Daniélou) prouvent que ces deux positions extrêmes ont été dépassées, et qu'on ne peut faire abstraction d'aucune des deux catégories de sources d'information, lorsqu'il s'agit d'analyser une structure musicale comme celle mélodique, à condition, évidemment, de tenir compte des particularités de chacune.

24. La dispute entre l'attitude « évolutionniste » (ou « diachroniste ») et celle « structuraliste » (ou « synchroniste ») ne se limite cependant pas à ce que nous venons d'exposer. Ainsi, « en tant que représentant formel du darwinisme appliqué en musique, Wilhelm Tappert veut éclaircir quelques problèmes de l'évolution musicale, en soutenant que toute mélodie est ⟨ ... ⟩ dérivée d'une forme mélodique primordiale ⟨ ... ⟩ Les sténochories et les oligocordies ⟨ ... ⟩ telles qu'elles sont mentionnées chez Plutarque, comme des signes distinctifs d'une période plus ancienne de développement musical, sont prises en considération par le savant Robert Lach, notamment quand il constate que, les mélodies primitives utilisent un seul son ou un groupe formé de peu de sons, deux ou trois, qui se répètent en une fatigante monotonie. Le passage d'un son à deux, puis à trois, quatre, cette amplification progressive du matériel phonique a suggéré à l'historien anglais John Frederic Rowbotham l'idée d'une forme spécifique de l'évolution de la musique, chaque son représentant une nouvelle étape de développement, d'évolution. Il établit ainsi, dans la musique primitive et dans celle archaïque, des stades — *stages* — de développement, selon le nombre des sons utilisés : *stage of one tone, of two tones, of three tones* »[146]. W. Wiora semble considérer, lui aussi, que ces formations mélodiques sont en usage surtout chez les « Naturvölker », « so sind sie gewiss älter als die Pentatonik ». Mais le même auteur affirme : « Die gestellte Frage hat eine systematische une eine historische Seite », en suggérant que « Rowbotham und Lach ⟨verkehrten⟩ die Klassification in 1, 2, 3 und mehr Stufen kurzerhand in eine historische Periodisierung »[147], ce qui — croyons-nous — représente l'attitude la plus rationnelle en ce problème. Les exagérations et les affirmations justifiées, en partie seulement, qui continuent à confondre l'aspect « systématique » avec celui «historique» abondent néanmoins. « Quelques musicologues modernes, entraînés par des conceptions évolutionnistes peut-être trop généralisées, voient dans la gamme heptatonique un développement tardif d'une forme pentatonique "primitive"[148] ». « Explicitement ou implicitement, plusieurs admettent la réalité des systèmes plus réduits et, par là, plus archaïques que le pentatonique, dissous d'après certains dans celui qu'ils annoncent, mais, d'après d'autres, bien réels et toujours vivants »[149]. « Les échelles oligocordes anhémitoniques ne sont pas seules, elles n'apparaissent pas isolées, sans rapports de filiation entre elles, d'une part, et, d'autre part, entre elles et les pentatoniques anhémitoniques ». « Les échelles bicordes, tricordes et tétracordes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

représentent des stades de développement continu antérieurs à l'apparition de la pentatonique anhémitonique ; elles ont apparu avant elle : elles sont pré-pentatoniques anhémitoniques ⟨ ... ⟩ Au point de vue génétique et évolutif en ce qui concerne la formation des systèmes musicaux, l'existence des pentatoniques ne saurait être, par conséquent, considérée comme un phénomène isolé, sans liaison avec la formation des heptatoniques diatoniques, vers lesquelles elle évolue par le truchement des pyéns ». Il existe même des essais d'établir des « périodes précises ». « Dans ses tableaux d'histoire de la musique, l'érudit Arnold Schering fixait la pentatonique anhémitonique dans la culture musicale des Sumériens de Mésopotamie et ensuite de l'ancien Babylone 3 500 — 2 500 ans av.n.è., et établissait à partir de l'an 750 av.n.è., environ, son utilisation en Grèce, qui l'avait adoptée de l'ancien Orient. ⟨... ⟩ Curt Sachs en conclut que jusqu'au crépuscule du monde antique, la musique a été, en sa nature la plus intime, pentatonique »[150]. Mais cette opinion peut être généralisée. « Il semble que dans les premières périodes de développement de la musique, beaucoup de peuples aient eu peur d'utiliser des intervalles moindres que le ton », affirme H. Helmholz[151]. « R. Lach se demande s'il ne faut pas voir dans l'apparition de la pentatonique un phénomène évolutif, c'est-à-dire le premier stade d'un processus de développement généralement valable pour toute l'humanité »[152], soulevant ainsi le problème de la « polygénèse » spontanée des structures musicales élémentaires. Dans un cadre limité (au point de vue temporel, géographique mais aussi en tant que système) une évolution est cependant tout à fait démontrable. Ainsi, Bartók (d'après Kodaly) montre que « dans la chanson populaire magyare "de style ancien", l'échelle pentatonique anhémitonique a été conservée de trois manières : I. mélodies dans le système pentatonique ; II. mélodies dans lesquelles apparaissent les deux notes d'ornement et III. mélodies dans lesquelles la base pentatonique est encore reconnaissable »[153]. Des retours à des systèmes plus simples semblent avoir été consignés depuis les temps les plus reculés. « Ceux des contemporains de Plutarque qui avaient imité l'olygocordie d'Olympos "raffinaient" ou "archaïsaient" certainement ; mais rien ne prouve qu'Olympos lui-même connaissait déjà une polycordie, qu'il élaguait volontairement »[154]. Voici aussi une information qui a l'air de confirmer, de façon surprenante, le « postulat régressif » dont nous avons fait mention. « Dans l'Inde, les notes de la musique, depuis les temps les plus anciens, sont considérées comme issues des sept sons ⟨ ... ⟩ Le Chou-King et le Han Chou admettent d'ailleurs l'existence des sept notes dès l'époque la plus reculée ⟨ ... ⟩ les sept notes étaient alors appelées les sept "débuts" ⟨ ... ⟩ Les anciens Chinois n'ignoraient pas la gamme heptatonique qu'ils assimilaient aux "sept débuts" (tchi-shi), mais envisageant la musique principalement comme moyen d'harmoniser les éléments de l'existence terrestre et d'établir un juste équilibre entre le Ciel et la Terre, ils ne se préoccupaient pas des sept degrés utilisés pour exprimer les émotions humaines »[155]. Et même davantage. « Chinese theoreticians first carried this process ⟨la constitution du cycle des quintes, *n.a.* ⟩ through twelve tubes (lü), but only the first five were needed to illustrate the fundamental five tons (wu sheng) of Chinese music »[156]. Certes, nous ne perdons pas de vue le fait qu'il s'agit ici d'une « culture savante », qui peut agir d'une façon consciente dans la direction voulue. Il n'en reste pas moins que, dans tous les cas, on ne saurait contester que le « processus de formation des typologies modales est un processus organique, avec de dimensions sociales, déployé dans le temps, à travers les millénaire »[157]. En même temps, « Bi- Tri- und Tetrachord : das heisst nicht nur "jeweils eine Stufe mehr", sondern es treten immer weitere Urphänomene des Musik in Erscheinung »[158]. Celui qui réussit sinon à élucider complètement ces problèmes — peut-être impossibles à élucider — du moins à les présenter en une forme cohérente, logique, qui revèle quelques nouvelles données essentielles, c'est toujours C. Brăiloiu : « ... tout semble se passer comme si ⟨ ... ⟩ les voies vers une musique étaient tracées de toute éternité. L'avance sur ces voies est lente, à la fois entravée et soutenue par de lois physiques élémentaires ⟨ ... ⟩ La plus robuste des parentés se nomme "consonance", ce dont les physiciens croient connaître les raisons. Dès qu'elle agit, une route se présente, et dès le premier pas sur cette route, une musique prend corps »[159]. « Quarte, Quinte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

⟨ ... ⟩ Es sind "harmonische" Tonverhältnisse, die neben nicht harmonischen mit solcher Prägnanz hervortreten, wie z.B. der rechte Winkel neben Winkeln von 80° oder 100° »[160]. « Un système a pris naissance, pauvre mais rigoureusement cohérent, et dont d'autres découleront, apparemment par bonds espacés. Chacun comportera un nombre déterminé de ressources et de carences propres, qui le caractériseront nettement, ou, si l'on veut, un répertoire de lieux communs spécifiques »[161]. Nous considérons que la majeure partie de ce qui a été affirmé ici peut s'appliquer, avec les moindres chances de n'être pas contredit par la réalité, dans le cadre d'un seul système des quatre mentionnés (système sous-entendu, du reste, par la plupart des auteurs), qui est celui pentatonique. Mais, même en ce cas il faut prendre en considération aussi d'autres facteurs, qui peuvent « troubler » une évolution rectiligne multimillénaire, dans laquelle il est difficile de discerner l'apport de l'« art savant » de celui de l'art « populaire » strictement oral.

25. L'étude des relations entre la « pratique musicale » et les « théories » est aussi extrêmement instructive dans l'appréciation d'une pareille « évolution », et ce depuis les temps les plus reculés. « This pentatonic scale ⟨ ... ⟩ no doubt existed in China long before Chinese science found a way of explaining its origin »[162]. Dans une autre zone du globe «... les Grecs avaient reçu la plupart des éléments de leur système musical de l'Égypte et du Proche-Orient mais leurs physiciens voulurent expliquer les lois de cette musique à l'aide d'une théorie venue d'autres sources et qui appartenait à un autre système. Cette théorie ne pouvant coïncider avec le système utilisé par les musiciens, il leur fallut inventer des compromis et c'est ce qui explique la multiplicité des rapports proposés pour chaque mode ⟨ ... ⟩ des différences parfois très importantes qui existaient entre l'enseignement des théoriciens grecs et l'art pratiqué par ces populations, l'art vivant et réel ». On arrive à une situation bizarre, à savoir que « nous pouvons avoir des informations plus utiles sur la musique des Grecs en partant de critiques adressées aux musiciens qu'en nous basant sur les explications des théoriciens »[163]. Plus d'une fois la « théorie » a imposé à la « pratique musicale » ses principes, plus ou moins arbitraires, les résultats étant difficiles à apprécier mais déviant, en tout cas, les tendances initiales de la dernière, du moins de façon temporaire (ce « temporaire » pouvant représenter des siècles ou des millénaires !). « Tandis que les théoriciens hindous se cantonnaient dans le système des rapports à la tonique et abandonnaient presque complètement certaines formes de polyphonie qu'ils ont connu autrefois, les Chinois, au contraire, ne conservèrent que le système cyclique qui exige la transposition et qui est apparenté au système pythagoricien ⟨ ... ⟩ L'échelle pentatonique qui régit la musique chinoise ne semble pas avoir été, à l'origine, une gamme populaire ⟨ ... ⟩ Il existe de nombreuses formes de pentatonique modal connues des Hindous et desquelles les autres gammes peuvent être dérivées, mais il n'y a qu'une forme pentatonique cyclique, correspondant au *Râga Bhûpâli* indien dont la suprématie a amené la disparition de toutes les autres gammes modales dans les pays où domine le système cyclique »[164]. Une situation similaire apparaît au moyen âge européen : « les deux innovations capitales de Guido ⟨d'Arezzo⟩ sont d'avoir fixé le portatif musical ⟨ ... ⟩ puis d'avoir complètement supprimé tout ce qui n'était pas diatonique dans les chants ecclésiastiques. Avant lui, les traités sur la division du monocorde décrivent les proportions des trois genres, diatonique, chromatique, enharmonique ⟨ ... ⟩ après lui, les traités ne parlent plus de tous ces sons instables et à fluctuation, leur notation même disparaissant des livres »[165]. Nous mentionnons néanmoins que le genre chromatique a "résisté" dans la musique byzantine ; il y était présent depuis le début, et n'a pas été introduit aux XVe — XVIe — XVIIe siècles, ainsi qu'on le soutient parfois.

26. Il est certain que le folklore, plus « négligé » et par conséquent plus à l'abri de pareilles interventions, a évolué en des conditions différentes ; mais on ne peut plus nier de nos jours le fait que ses interactions avec la « musique savante » ont laissé d'importantes traces dans les deux termes de cette relation. Là-aussi, nous trouvons deux positions « extrêmistes », dont l'une nie et l'autre accorde au folklore, le rôle décisif. «Le peuple ne produit pas ; il reproduit (Brouwer, Meier, Naumann) ⟨ ... ⟩ Cette théorie, des " biens culturels déchus " ⟨*Gesunkenes Kulturgut*⟩ et modifiés par suite de l'utilisation du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peuple n'est pas applicable dans la même mesure à la chanson populaire des différents peuples »[166]. D'où dérive (de façon justifiée, parfois), la conception que « ce qui compte, ce n'est pas ce dont provient une chanson populaire, mais ce qu'elle est devenue ⟨ ... ⟩ Peu importent les modalités de sa genèse (Davenson) ⟨ ... ⟩ Bartók ou Lajtha ⟨ ... ⟩ vont même jusqu'à chercher dans la variation la clef du grand mystère de la création populaire ». « Il y a divers degrés de populaire (Greyerz, etc.) »[167]. D'autre part, « l'historien Guido Adler, l'un des fondateurs de la science musicale et de sa méthodologie, considère de la sorte le choral et la musique populaire comme des fondements du magnifique édifice de l'art musical occidental ⟨ ... ⟩ L'aube de la musique occidentale ne se lève que dans la pénombre des modes antiques et médievaux, par suite de leur déclin, puis de leur disparition de l'art créateur de la Renaissance et du baroque, quoiqu'on remarque leur utilisation jusque de nos jours, par l'art populaire (M. Emmanuel) »[168]. Avec une formule plus synthétique « on voit la musique savante ou bien revenir à ses sources, lorsqu'elle s'est constituée par une stylisation très poussée de ses éléments premiers (comme en Europe); ou bien rester liée à son aînée par les racines, lorsqu'elle a conservé ces éléments ancestraux »[169]. « Il n'est que d'ouvrir le premier manuel d'histoire venu, pour apprendre que la musique non écrite nourrit ou colore l'écrite, à tout le moins, du XIIIe siècle au XXe siècle »[170] ou bien, d'une façon plus généralisée encore « les principes évolués, dérivés, et ceux élémentaires, originaires, se retrouvent périodiquement »[171].

27. Les contacts et les mélanges entre les cultures musicales ne se réduisent pas uniquement à ce plan, folklore/art savant. Voici aussi d'autres types de relations, chacun d'eux avec des implications sur ce premier plan. « Un certain nombre de formes et de théories de la musique indienne ont été apportées par les Arabes en Espagne, par les Turcs et les Tziganes indiens en Europe Centrale, tandis que les modes de la musique religieuse se propageaient dans l'Europe de Nord par Byzance et Rome. Ces chemins longs et détournés expliquent certains changements et les interprétations nouvelles qui ont été données aux théories originelles »[172]. Toute une culture musicale peut se développer autour d'un « noyau théorique ». « The nomenclature and the tonsystem of Buddhism bear the same relation to Japanese art-music traditions as the Catholic Gregorian chant théories do to growth of Western musical styles »[173]. « L'idée que la musique de la Grèce antique s'intègre, elle aussi, dans un vaste ensemble, dont les traits saillants se retrouvent identiques en Chine et dont le centre doit être recherché à l'intérieur de l'Asie, avait déjà été exprimé dans : Curt Sachs "Die Musik der Antike"[174] ». « Dans le domaine de la musique, les Européens ne sont qu'indirectement les héritiers de la Grèce ⟨ ... ⟩ C'est par l'intermédiaire des Arabes que l'œuvre des musicologues, des philosophes, des méthodiciens grecs s'est propagée jusqu'en Europe »[175]. « La constitution du culte chrétien — donc aussi de sa musique — a lieu jusque vers le VIIe siècle, davantage dans les foyers culturels asiatiques et moins à Constantinople (qui devient seulement à partir du IXe siècle, le centre hymnographique et musical du monde orthodoxe) »[176]. Cette filière peut justifier, en partie, l'étrange position du système « pentatonique », dans la musique de culte européenne (assez fréquente en la pratique mais complètement négligée par les théoriciens) « Le rôle considérable de la pentatonique est à rechercher, en premier lieu, dans les formules mélodiques qui ont été utilisées dans la pratique de la musique cultuelle avant l'établissement de l'octoèchos, en Orient comme en Occident. Une fois fixés les huit modes ecclésiastiques, les formules mélodiques pentatoniques en ont subi l'influence. Jusque tard, au XIIIe et au XIVe siècles, on reconnaît le rôle de la pentatonique dans les mélodies transmises dans la musique profane ainsi que dans celle spirituelle »[177].

28. En affirmant le caractère universel « intemporel » de ces structures, il nous semble que nous allons situer cette démarche sur des bases plus sûres, moins soumises aux spéculations « historisantes » (dont nous ne nions certainement pas l'importance, en tant qu'hypothèses, surtout en rapport avec certains faits concrets, bien connus et maîtrisés sous l'aspect systématique). « Déterminées par des facteurs physiques irréductibles et omniprésents, ses caractéristiques "que l'on voit apparaître régulièrement, dans les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contrées et à des époques infiniment éloignées les unes des autres" (Robert Lachmann), n'autorisent aucune attribution regionale ou raciale; ni, ajouterons-nous, aucune chronologie absolue. Rigoureusement "naturel", indépendant de toute spéculation et antérieur à toute théorie, le pentatonique n'est primordial que relativement, par rapport aux musiques dites "savantes" ou "artistiques", consciemment élaborées, à des moments historiques indifférents, à partir de sa substance élémentaire, comme l'hellénique, la perso-arabe ou la nôtre ». « Dès 1875, Gevaert affirmait catégoriquement : « L'existence de l'échelle pentaphone chez des peuples d'origine différente et de civilisation très inégale a déjà été signalée depuis longtemps. Mais ce qu'on ne semble pas avoir remarqué jusqu'à ce jour, c'est que ce fenomène est universel ⟨ ... ⟩ Le fait montre ⟨ ... ⟩ qu'un même principe a partout présidé à la formation du système musical. Il s'agit là de manifestations d'une loi générale, conséquence de l'organisation physiologique de l'homme, et c'est pourquoi les commencements de notre art semblent avoir été les mêmes chez tous les peuples. L'échelle de cinq tons serait donc le symbole de ces commencements et la première étape que la musique humaine ait franchie en n'importe quel coin du globe (J. Écorcheville) »[178]. Ou bien « Musikalische Elementargedanken der Menschheit können an verschiedenen Stellen der Erde ohne geschichtlichen Zusammenhang enstanden sein »[179]. Plus près de nous et plus contrôlable, apparemment, un art musical de type « savant » (ou « à moitié savant »?) comme l'art grégorien, peut témoigner, lui aussi, d'une impressionnante longévité, son « histoire » réelle étant beaucoup plus complexe (et, par conséquent, contestable) qu'il n'en résulterait de la consignation des sources « officielles » : « l'art grégorien, même s'il a eu un âge d'or entre le VIIe et le XIe siècle ⟨ ... ⟩ a connu des variations de style et, malgré une longue série de diverses décadences, surtout entre le XVIe et le XIXe siècles, il a survécu à travers la pratique quotidienne suivie par l'église latine pendant 1300 ans »[180]. Mais revenons au niveau le plus général. La base des structures musicales serait constituée par ces « *Naturgesetze* » cachées dans les phénomènes se rattachant à des constantes psycho-physiologiques de l'homme, dont l'étude nous mène vers une période "antéhistorique" de la musique[181]. « Ce comportement psychique met l'homme moderne devant un fait qu'il tarde encore à saisir : c'est l'intemporalité des créations dites primitives »[182]. « Affranchis des servitudes spatiales, les faits spirituels premiers le sont non moins des temporelles, ou, plus précisément, de la chronologie absolue qui nous sert à définir la durée. Ils ne sont vieux, nouveaux ou primés que par rapport les uns aux autres, non à quelque date de notre histoire »[183]. La conclusion de C. Brăiloiu est dure, mais logique : « ... les méthodes historiques sont inaptes à l'exploration de l'intemporel »[184].

29. Ces systèmes peuvent être utilisés instinctivement ou explorés de façon consciente; en tout cas, leur acception dans le folklore diffère de celle qu'on peut rencontrer dans un art de type savant. Les diverses formalisations existantes dans la théorie moderne sur les modes (par exemple chez O. Messiaen, W. Berger, A. Vieru, etc.) se trouvent avec l'esquisse de systématisation proposée en un rapport similaire à celui entre « système artificiel » et « système naturel », la finalité de ces orientations étant différente. Certes, une nécessité de concision nous oblige une fois de plus à schématiser, car en réalité le problème est plus compliqué. Les théories contemporaines sur les modes « artificiels » (W. Berger les appelle « la catégorie des modes obtenus par synthèse », les opposant aux modes « organiques »[185]), des contributions parfois impressionnantes par leur cohésion, sont basées en exclusivité sur le système « tempéré », dont elles exploitent les possibilités combinatoires en créant l'illusion que ces systématisations comprendraient aussi les « modes » antiques, médiévaux etc. : « les modes exposés ici ⟨ ... ⟩ représentent une ramification dans l'arbre unique de la typologie modale vue en son ensemble. Ils ont, en même temps, de nombreuses similitudes avec les échelles partielles : tricordes, tétracordes, pentacordes ⟨ ... ⟩ Ils peuvent se situer dans la typologie générale des modes comme une branche ⟨ ... ⟩ Les modes d'Olivier Messiaen, par exemple, se basent sur certains types de successions, distribués avec conséquence dans le cadre du mode »[186]. « En étudiant un matériel immense et diversifié, ces illustres chercheurs ⟨ceux cités par G. Breazul, *n.a.*⟩ font souvent abstraction d'une vérité

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

élémentaire, à savoir que les différentes échelles pentatoniques sont des lectures circulaires autour d'une seule et même structure, de même que les modes médiévaux sont des lectures circulaires de la structure parfaitement diatonique »[187]. En fait, par l'étude des « modes artificiels », ces auteurs ne s'occupent pas de « modes », dans toute la complexité d'acception de cette notion, mais de simples échelles qui peuvent présenter seulement des analogies extrêmement limitées et trompeuses avec le système « pentatonique », « modal », etc. Toutefois, si nous faisons abstraction de l'exclusivisme de l'optique, à travers le prisme du système tempéré européen, alors la justesse de certaines observations nous apparaît indiscutable. « L'expérimentation utilise les données obtenues de la pratique musicale et influence à son tour cette pratique. ⟨ ... ⟩ Le rapport dialectique entre les modes organiques, la recherche expérimentale, leur mise en théorie et leur classement se manifeste précocement »[188], etc.

30. Nous considérons inutile de commenter le fait que le manque de connaissances mathématiques, de notions de théorie de la musique, etc. chez les porteurs traditionnels de folklore n'excluent pas l'existence objective de (possibles) compliqués rapports mathématiques dans les systèmes mélodiques utilisés instinctivement, d'une façon similaire à leur existence dans les phénomènes naturels ou bien — pour revenir aux théories de l'antiquité — dans le système planétaire. « On n'y a longtemps discerné aucune loi; mais les recherches tendent, de plus en plus, à prouver qu'elle ⟨la musique populaire, *n.a.*⟩ est régie par des prescriptions sévères, obéies d'instinct, et que, sans en avoir la moindre conscience, le primitif est capable de respecter les principes (que le chercheur occidental ne démêle qu'au prix de grands efforts) de véritables systèmes musicaux toujours rigoureux, parfois remarquablement subtils »[189]. « ... Les nombreuses solutions permises par l'enchaînement des consonances ont été, sans exception, utilisées d'instinct, la théorie ne pouvant donner, après coup, que des systématisations plus ou moins rationnelles, mais inévitablement fragmentaires »[190]. « La tendance au système définit même l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive »[191].

31. Dans le folklore musical roumain, ces systèmes se retrouveraient : le système « acoustique », en spécial dans la musique instrumentale (signaux de buccin, mélodies typiques exécutées au chalumeau, à la guimbarde et à d'autres instruments « naturels », certains pipeaux, violon, etc. ; il est à remarquer, néanmoins, qu'une grande partie des échelles musicales instrumentales trouvées par T. Alexandru ne s'inscrivent pas dans ce système[192]); le système « pentatonique » peut être reconnu dans la musique vocale (dans les « genres rituels » — de printemps, d'été, d'hiver, de mariage, funèbre, etc., dans la « doina » ou dans certaines chansons); le système « modal » et celui « tempéré », où l'on peut discerner moins de différences (le dernier gagnant du terrain au détriment de l'autre) dans tous les genres, y compris dans ceux qui sont considérés « plus récents ». Dans les mélodies de danse — peut-être les plus hétérogènes — ou dans la chanson proprement dite, coexistent, en des proportions différentes, tous les quatre systèmes : les cas « purs » sont rares, les contacts entre les systèmes et les contradictions dominent. Le plus souvent il reste possible néanmoins de définir la structure de base d'un système prédominant, dans chaque cas concret. Cette sommaire illustration doit être acceptée évidemment, dans ses lignes les plus générales.

32. La théorie concernant ces systèmes représente le modelage d'une réalité continue, donc une approximation qui appartient forcément tant à l'objet étudié qu'au sujet qui effectue la recherche. Elle est l'expression d'une nécessité réelle se rattachant à l'étape actuelle de connaissance du folklore musical roumain ou européen, des différents types de musique extraeuropéenne, etc. étape qui impose un aperçu unitaire, d'ensemble, sur un matériel extrêmement riche et divers.

Notes

* Les principales idées de cette étude ont été exposées en une forme concise, dans la communication *Contribuţie la definirea noţiunii de sistem melodic*, faite à la session scientifique de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest, juillet, 1979, et publiée dans *Anuarul Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice*, série A, 1979, n° 1, p. 187—192 et dans la revue *Muzica*, 1979 n°s 11—12, p. 34—36.

[1] Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[2] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, Bucarest, 1967, p. 370.
[3] Idem, *Le Rythme aksak*, in *Opere*, I, p. 175—176.
[4] Idem, *Réflexions sur la création musicale collective*, in C. Brăiloiu, *Opere*, II, Bucarest, 1969 p. 218—219.
[5] A. DANIÉLOU, *op. cit.*
[6] GEORGE BREAZUL, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, in *Studii de muzicologie*, Bucarest, 1965, p. 10.
[7] *Ibidem*, p. 16—17.
[8] *Ibidem*, p. 20.
[9] *Ibidem*, p. 19.
[10] *Ibidem*, p. 43.
[11] PAULA CARP, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, in *Revista de Folclor*, An V, 1960, n[08] 1—2, p. 7.
[12] GHEORGHE CIOBANU, *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*, in *Studii de muzicologie*, I, p. 385.
[13] HUGO RIEMANN, *Musiklexicon*, Berlin, 1929, p. 653.
[14] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, in *Opere*, II, p. 143.
[15] Idem, *Folklore musical*, in C. Brăiloiu, *Opere*, II, p. 68.
[16] Idem, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 138.
[17] *Ibidem*, p. 140.
[18] *Ibidem*, p. 143.
[19] Idem, *L'Ethnomusicologie II. Étude interne*, in C. Brăiloiu, *Opere*, II, p. 173.
[20] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 26.
[23] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Le Giusto syllabique*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 175—234.
[22] Idem, *Le Rythme aksak* ..., p. 240—241.
[23] Idem, *La Rythmique enfantine*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 121.
[24] Idem, *Le Rythme aksak* ..., p. 240.
[25] Idem, *Le Giusto syllabique* ..., p. 229—234; *Le Rythme aksak* ..., p. 250—279.
[26] Idem, *Sur une mélodie russe* ..., p. 305—400.
[27] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 7—62.
[28] Idem, *Muzica românească azi*, Bucarest, 1939, p. 83.
[29] ERNÖ LENDVAI, *Introduction aux formes et harmonies bartokiennes*, in *Béla Bartók, Sa vie et son œuvre*, Budapest, 1956, p. 88.
[30] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Hăulitul din Oltenia subcarpatică*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tome 11, n° 4, 1966, p. 371—385.
[31] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 29.
[32] *Ibidem*, p. 51.
[33] *Ibidem*, p. 100.
[34] *Ibidem*, p. 109.
[35] *Ibidem*, p. 128.
[36] *Ibidem*, p. 32.
[37] *Ibidem*, p. 32.
[38] MATILDA GHYKA, *Essai sur le rythme*, Paris, 1938, p. 101.
[39] A. DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 11, 18—19, 78, 21.
[40] C. BRĂILOIU, *Folklore musical*..., p. 67.
[41] C. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 10.
[42] A. DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 19, 40.
[43] *Ibidem*, p. 32, 30, 31.
[44] *Ibidem*, p. 29.
[45] *Ibidem*, p. 25.
[46] C. BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe* ..., p. 327, 328, 329.
[47] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 35.
[48] *Ibidem*, p. 36.
[49] *Ibidem*, p. 35, 38.
[50] C. BRĂILOIU, *op. cit.*, p. 320—321.
[51] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 49.
[52] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 323—324.
[53] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 48—49, 51.
[54] *Ibidem*, p. 79, 80.
[55] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 321.
[56] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 80.
[57] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 12.
[58] A. DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 85.
[59] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 310.
[60] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 23—24, 25—30.
[61] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Un problème de tonalité*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 285.
[62] Idem, *Sur une mélodie russe* ...
[63] *Ibidem*, p. 330, 336, 337, 340, 355, 358.
[64] LAJOS BÁRDOS, *Natürliche Tonsysteme. Methode ihre Messung*, in *Studiae Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest, 1956, p. 220.
[65] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 371.
[66] *Ibidem*, p. 379.
[67] GHEORGHE CIOBANU, *Istoricul clasificării modurilor*, in Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, II, Bucarest, 1979, p. 137.
[68] WALTER WIORA, *Älter als die Pentatonik*, in *Studia Memoriae* ..., p. 185.
[69] WILLIAM P. MALM, *Music Cultures of the Pacific. The Near East and Asia*, New-Jersey, 1977, p. 188.
[70] C. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 43.
[71] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 52.
[72] GHEORGHE CIOBANU, *Muzica bizantină*, in *Studii de muzicologie*, VI, Bucarest, 1970, p. 71.
[73] Idem, *Istoricul clasificărilor modurilor* ..., p. 136.
[74] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 384.
[75] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 123.
[76] GH. CIOBANU, *op.cit.*, p. 137.
[77] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 127.
[78] GH. CIOBANU, *op.cit.*, p. 162.
[79] AMÉDÉE GASTOUÉ, *Arta gregoriană*, Bucarest, 1967, p. 87.
[80] A. DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 120, 119.
[81] GABRIELA OCNEANU, *Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică grecească*, in *Studii de muzicologie*, IX, Bucarest, 1973, p. 125.
[82] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 190.
[83] G. OCNEANU, *op.cit.*, p. 122.
[84] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 45, 42, 47.
[85] *Ibidem*, p. 29.
[86] *Ibidem*, p. 93, 94, 96, 97, 98, 101, 116, 108, 110, 103, 111, 104, 107.
[87] *Ibidem*, p. 114.
[88] *Ibidem*, p. 129.
[89] G. OCNEANU, *op.cit.*, p. 122.
[90] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 119—120.
[91] *Ibidem*, p. 129—130.
[92] *Ibidem*, p. 57.
[93] M. GHYKA, *op.cit.*, p. 112.
[94] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 130, 131, 57, 58—59, 130, 132, 136, 135, 133.
[95] GH. CIOBANU, *op.cit.*, p. 139.
[96] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 147, 146.
[97] G. OCNEANU, *op.cit.*, p. 124.
[98] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 154, 155.
[99] G. OCNEANU, *op.cit.*, p. 121, 125.
[100] GH. CIOBANU, *op.cit.*, p. 156—159.
[101] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 32.
[102] M. GHYKA, *op.cit.*, p. 115.
[103] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 32, 161, 162, 160.
[104] M. GHYKA, *op.cit.*, p. 118.
[105] ANATOL VIERU, *Cartea modurilor*, Bucarest, 1980, p. 2.
[106] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 33, 157.
[107] M. GHYKA, *op.cit.*, p. 105, 107.
[108] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, 157, 159.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[109] *Ibidem*, p. 33, 162, 34.
[110] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 148.
[111] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Elemente de funcționalism în melodica de joc oltenească*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tom. 14, 1969, n° 2, p. 89.
[112] WILHELM BERGER, *Moduri și proporții. Studiu monografic*, in *Studii de muzicologie*, I, Bucarest, 1965, p. 305.
[113] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 44.
[114] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 318—319.
[115] MARIANA KAHANE, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tom. 24, 1979, n° 1, p. 12.
[116] C. BRĂILOIU, *Un problème de tonalité* ..., p. 286—287.
[117] M. KAHANE, *op.cit.*, p. 12, 16.
[118] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 283—285.
[119] Idem, *Sur une mélodie russe* ..., p. 371, 382.
[120] M. KAHANE, *op.cit.*, p. 19—24.
[121] C. BRĂILOIU, *Un problème de tonalité* ..., p. 287.
[122] GH. CIOBANU, *Muzica bizantină* ..., p. 81.
[123] GHEORGHE CIOBANU, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*, in *Studii de etnomuzicologie* ..., p. 114.
[124] A. GASTOUÉ, *op.cit.*, p. 86.
[125] GH. CIOBANU, *Elemente muzicale vechi* ..., p. 387.
[126] EUGENIA CERNEA, *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor și Valea Almăjului*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tom. 12, 1967, n° 2, p. 125.
[127] P. CARP, *op.cit.*, p. 7.
[128] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Observații asupra unor elemente de sintaxă unitare în folclorul muzical românesc* (mss.); *Considérations sur une musique « atemporelle »*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XVI, 1979.
[129] W. WIORA, *op.cit.*, p. 204.
[130] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 146.
[131] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 52, 151—153.
[132] *Ibidem*, p. 29.
[133] C. BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe* ..., p. 384.
[134] L. BÁRDOS, *op.cit.*, p. 232.
[135] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 365.
[136] H. RIEMANN, *op.cit.*, p. 549.
[137] L. BÁRDOS, *op.cit.*, p. 211.
[138] C. BRĂILOIU, *Un problème de tonalité* ..., p. 295, 294, 303.
[139] Idem, *Sur une mélodie russe* ..., p. 328.
[140] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 161—162.
[141] *Ibidem*, p. 47, 51.
[142] W. WIORA, *op.cit.*
[143] C. BRĂILOIU, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 160, 155.
[144] Idem, *Ethnomusicologie* ... *II*, p. 175, 174.
[145] Idem, *Réflexions sur la création musicale collective* ..., p. 215.
[146] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 38.
[147] W. WIORA, *op.cit.*, p. 205, 187.
[148] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 72.
[149] C. BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe* ..., p. 369.
[150] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 43, 45.
[151] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 324.
[152] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 19.
[153] *Ibidem*, p. 22.
[154] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 325—326.
[155] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 73, 72.
[156] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 147.
[157] W. BERGER, *op.cit.*, p. 305.
[158] W. WIORA, *op.cit.*, p. 193.
[159] CONSTANTIN BRĂILOIU, *La Vie antérieure*, in C. Brăiloiu, *Opere*, II, p. 199—200.
[160] W. WIORA, *op.cit.*, p. 195, 196.
[161] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 201.
[162] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 147.
[163] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 125—126.
[164] *Ibidem*, p. 69, 70.
[165] A. GASTOUÉ, *op.cit.*, p. 52.
[166] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 7, 8.
[167] C. BRĂILOIU, *Le Folklore musical* ..., p. 37, 40.
[168] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 9.
[169] C. BRĂILOIU, *Ethnomusicologie, II* ..., p. 173.
[170] Idem, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 160.
[171] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Sensul valorificării folclorului în creația compozitorilor români contemporani*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tom. 16, 1971, n° 5, p. 364.
[172] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 116.
[173] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 189.
[174] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 176—177.
[175] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 126.
[176] G. CIOBANU, *Muzica bizantină* ..., p. 77.
[177] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 21.
[178] C. BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe* ..., p. 313.
[179] W. WIORA, *op.cit.*, p. 189.
[180] A. GASTOUÉ, *op. cit.*, p. 85.
[181] C. BRĂILOIU, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 159.
[182] C. BRĂILOIU, *Réflexions sur la création musicale* ..., p. 216.
[183] C. BRĂILOIU, *La Vie antérieure* ..., p. 198—199.
[184] C. BRĂILOIU, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 149.
[185] W. BERGER, *op.cit.*, p. 306.
[186] *Ibidem*, p. 337.
[187] A. VIERU, *op.cit.*, p. 184.
[188] W. BERGER, *op.cit.*, p. 306.
[189] C. BRĂILOIU, *Ethnomusicologie II* ..., p. 171.
[190] Idem, *Sur une mélodie russe* ..., p. 323.
[191] Idem, *Ethnomusicologie, II* ..., p. 171.
[192] TIBERIU, ALEXANDRU, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucarest, 1965, p. 43, 54, 168, 174—186 et suiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro